THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

werden
freundlich
Unbek
jedes Bu
Die
bestimmt
im voraus
Wer
Buch ob
wobei di
etwa rest
Werde
nicht zuri
klärung
(in der
Hat je
bestimmte
er holt,
Diese (Ex
Ebenso u
Abonnent
entliehen
Das
Bücher in
werden.

Es ist nicht gestattet, von mir entliehene Bücher weiter zu verleihen oder gegenseitig zu tauschen.

Für beschädigte, durch Randglossen verunzierte und verlorene Bücher hat der betr. Leser den Ladenpreis einschließlich Einband zu bezahlen. Für letztere ist das Lesegeld bis zu dem Tage zu entrichten, an welchem mir der Verlust angezeigt wird.

Schließlich wird jeder Leser dringend gebeten, meine Bücher schonend zu behandeln und dafür zu sorgen, daß sie durch Regen und Schnee nicht naß werden; vor allen Dingen aber kein Buch nutzlos im Hause liegen zu lassen, da stets ein anderer darauf wartet. Je öfter die Bücher getauscht werden, desto leichter kann ich den Wünschen jedes einzelnen Lesers gerecht werden.

Immanuel Ebeling,
Besitzer der
J. H. Nordmeyer'schen Leihbibliothek
Hannover, Karmarschstraße 17 I.

DIE INNENTITEL VIGNETTE WURDE DER „RÄUBER"-AUSGABE VON 1782 ENTNOMMEN
DEN UMSCHLAG ZEICHNETE ALFRED ROTHER IN BERLIN
DRUCKLEG. BESORGTE IMBERG & LEFSON G. M. B. H. IN BERLIN
COPYRIGHT 1919 BY OESTERHELD & Co. VERLAG IN BERLIN.

JUGENDPORTRÄT SCHILLERS VON J. KIRSCHNER 1783
MIT DARSTELLUNG AUS DEN RÄUBERN, II. AKT, SZENE 3
(Zu Seite 13)

THEATER UND REVOLUTION

IHRE GEGENSEITIGEN BEZIEHUNGEN UND WIRKUNGEN IM ACHTZEHNTEN, NEUNZEHNTEN U. ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

VON

WILHELM WIDMANN

MIT SECHSZEHN VOLLBILDERN UND NEUN ABBILDUNGEN IM TEXT

1 9 2 0

OESTERHELD & CO. / VERLAG / BERLIN.

MUSIC
LIBRARY

INHALTS-ÜBERSICHT

	Seite
Vorwort	9
Der politische Einfluß des Theaters — Vorboten der französischen Revolution	12
Spartacus — Die Räuber	13
Schillers Jugenddramen — Sozialpolitische Taten	19
Beaumarchais u. sein „Figaro"	20
Imbert's „Marie de Brabant" — Chéniers „Charles IX."	26
Künstlerstreit — Die Sezession unter Talma — Neue Revolutionsstücke	29
Zwei „Tell"-Stücke — Mirabeau's Tod	31
Demonstration für und gegen den König	32
Die „Marseillaise" in der „Großen Oper"	34
Die französische Bearbeitung der „Räuber" — Baptiste als Robert	35
Die Fortsetzung der französischen Räuber	39
Schillers Stellung zur Revolution — Bühnenlaufbahn der franz. „Räuber" („Robert Chef des brigands")	40
Laya's „L'ami des lois"	41
Theaterskandale	43
Die Künstler des „Nationaltheaters" im Gefängnis	45
Die Rettung der verhafteten Schauspieler	46
Merkwürdige Freivorstellung	47
Die Theaterzensur unter der Revolution	48
Unter dem Directoire — Wiedereröffnung des National-Theaters	49
Künstlerversöhnung — Einflüsse der Revolution auf die dramatische Kunst	50
Wirkungen der Revolution auf die deutschen Theater	53
Der deutsche Spielplan zur Zeit der französisch. Revolution	55
Schillers „Tell"	56
Kleist's „Hermannsschlacht" — Metternich	57
Frankreichs Theater während der „Restauration"	59
Die Juli-Revolution — Auber's „Stumme von Portici" — Der Triumphzug der „Stummen"	59
Rossini's „Tell" — Zensurstreiche	63
Meyerbeer's „Hugenotten" — Wagner's „Rienzi"	64
Mosen's „Cola Rienzi" — Weber's „Spartacus"	66
Ruge's „Spartacus"-Libretto — Goethe's „Egmont", verbannt und freigegeben	67

1004454

Seite

Moritz von Sachsen 69
Das junge Deutschland . . . 71
Berliner Märztage 1848 — Festreden 72
Die „Nationalversammlung" im Schauspielhaus — Ende des französischen Theaters in Berlin 78
Abgedankte Italiener in Wien — Zettelreform — Küstner als Gesetzgeber — das Königstädtische Theater . . 79
Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater — Dresden — Richard Wagner als Revolutionär — Barrikadenkämpfe — Wagners Flucht 83
Stuttgarter Parteikämpfe . . 89
Die Lola Montez — Skandal in München 91
Karlsruhe — Darmstadt — Wiesbaden — Oldenburg . 92
Revolutionswirkungen in Weimar, Hannover, Calbe und Braunschweig 93
Mannheimer Krisis — Frankfurter Festaufführung . . . 95
Verherrlichung Robert Blum's auf den Kölner Bühnen . . . 98
Hamburger Demonstrationen — Lucile Grahn — Der Barrikadenkämpfer 99
Formes — Abgelehnte Gäste . 100
Breslauer Freiheitstage . . . 101
Königsberg — Leipzig — Bremen 103
Augsburger Theater-Spielplan — Die verkappten „Karlsschüler", die Nemesis vor dem Burgtheater . . . K. K. Hof- und Nationaltheater . . 104

Seite

Reformstimmen — Reformvorschläge — Tendenzelei . . . 108
Hebbel — Robert Griepenkerl — Freytags „Journalisten" . 111
Wirkungen der Revolution in Frankreich — Reformpläne — Freitheater 114
Die Rachel als Sängerin der „Marseillaise" — Ein merkwürdiger Festakt 118
Folgen des Juni-Aufstandes — Unfreiwillige Ferien 121
Volks- und Tendenzstücke — Meyerbeers „Prophet" — Meyerbeer über die Uraufführung — Absprechende Urteile — Wiedereinführung der Zensur 122
Die Zensur — Unter der dritten Republik 127
Vom russischen Theater — Polnische Hoffnungen — Das deutsche Theater in Riga 129
Der Sturz des deutschen Kaiserreichs — Warnende Sturmzeichen — Hauptmann's „Weber" — Kampf mit der Zensur — Uraufführung der „Weber" — Weitere „Weber"-Erfolge 133
„Über unsere Kraft" 140
Offizierleben und Militarismus im Spiegel der Bühne 142
Hauptmanns „Biberpelz" . . 144
Kalischer's „Spartacus" — „Dantons Tod" bei Reinhardt 144
Revolutionsdramatik 147
Neueste Dramatik 148
Zensurfragen — Verpönte Klassiker! 155

Seite

Die Umwandlung der Hoftheater — Republikanische Bühnenverfassung 156
Schwierige Probleme 168
Wie die Klassiker die Schaubühne einschätzten 170
Das Theater dem Volke! Kunst und Volkswirtschaft — Die Zuschußfragen — Gegenleistungen der Landestheater — Sozialisierungsvorschläge für die bayerischen Theater . 174
Unentgeltliche Volksbühne — Würdigung der Reformwünsche — Schlußbetrachtung . 179
Quellen und Literatur 181

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT:

In Tyrannos („Räuber"-Vignette) 4
Zettel der ersten „Räuber"-Aufführung am 13. 1. 1782 . 14
Zettel des Pariser Marais-Theater 35
Baptiste Ainé, der erste Darsteller des Carl Moor in Paris 36
Programm der Pariser Freivorstellung vom 21. 1. 1794 . 47
Zettel der Uraufführung von Rossini's „Wilhelm Tell" in Paris 63
Carl Theodor von Küstner als Gesetzgeber des Berl. Hoftheaters 79
Lola Montez als Hexe (Spottbild) 91
Bühnenbild zu Büchner's „Dantons Tod" (von Ernst Stern) 145

VERZEICHNIS DER VOLLBILDER:

Jugendporträt Schillers von J. Kirschner 1783 3
Le Mariage de Figaro (Pariser Szenenbild) 16
Beaumarchais 24
Marie-Joseph Chénier (nach Horaze Vernet) 32
Talma 40
Marie Antoinette 48
Die Uraufführung des „Rienzi" in Dresden 1842 56
Tichatschek als Rienzi 64
Die vertriebenen Italiener (Wiener Spottbild von 1848) 72
Das alte große Opernhaus in Dresden 80
Die Ruinen des großen Opernhauses und des Zwingers . 80
Vor dem Hause der Lola Montez in München 1848 . . . 88
Der Baritonist Carl Formes als Leutnant der Studentenlegion zu Wien 1848 . . . 96
Die Komiker Scholz u. Nestroy 1848 als Bürgerwehrmänner . 104
Aus der Urausgabe von Schillers „Wilhelm Tell" 1804 . . 112
Das deutsche Stadttheater in Riga 128
Beyerleins Zapfenstreich in Ramons Übersetzung im Pariser Vaudeville-Theater . 144

V O R W O R T

Der gewaltige Revolutionssturm vom 8. und 9. November v. J. hat auch unser Theaterwesen heftig erschüttert. Mit den deutschen Fürstenthronen stürzten zugleich die Hoftheater zusammen, darunter ehrwürdige und ruhmreiche Hauptpflegestätten der Bühnenkunst. „Landes"-, „National"-, „Staats"- und „Stadttheater", zunächst noch auf schwankem Grunde, traten an ihre Stelle. Der Ruf nach Sozialisierung oder gründlicher Neuorganisierung der Theater wurde laut. Aus der Mitte der Bühnenangehörigen längst erhobene, aber bisher unberücksichtigt gebliebene Forderungen nach sozialer Verbesserung wurden nachdrücklich geltend gemacht. Und mit dem Falle der Zensur setzte der Ansturm unterdrückter Dramatiker auf die befreite Schaubühne ein. Also auch im gesamten Theaterstaate Aufruhr, Umwälzung und Neuerung —

„Das Alte stürzt. Es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen."

In dieser Zeit des Zerfalls, des Übergangs und Neuaufbaues dürfte ein Buch, das die engen Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Theater und Revolution geschichtlich darlegt, an die interessanten und lehrreichen Vorgänge der wichtigsten Revolutionsepochen der Vergangenheit eine Übersicht der gegenwärtigen Zustände reiht und die künftige Entwicklung in Betracht zieht, weiten Kreisen der Kunstfreunde willkommen sein.

Meine Schrift schildert zunächst die bedeutsame

Rolle, die das Theater vor, während und nach der französischen großen Revolution gespielt hat, und frischt dabei Erinnerungen an Vorfälle und Bestrebungen auf, die für unsere bewegte Gegenwart nützliche Vergleiche bieten. Eingehend behandle ich auch die Bedeutung des Sturmjahres 1848 für das in- und ausländische Theaterleben. Die damaligen Reformversuche sind für die neue Zeit ebenfalls von instruktivem Wert.

Auch hinsichtlich der jüngsten Revolution habe ich die warnenden Sturmzeichen der Bühne in Erinnerung gebracht und die Wirksamkeit des Theaters als Ankündiger und Vorbereiter politischer und sozialer Bewegungen beleuchtet. Daran schließen sich Rückblicke auf die bemerkenswertesten Ereignisse der jüngsten Zeit, Bemerkungen über die Zensurfrage, die neueste Dramatik, nützliche und schädliche Einflüsse revolutionärer Machtfaktoren, über die neuen Vereinbarungen zwischen den Körperschaften der Bühnenleiter, Bühnenmitglieder und dramatischen Schriftsteller, über Reformpläne und andere Ereignisse, Projekte und Fragen. Da meine Schrift nicht nur für Fachleute, sondern für a l l e bestimmt ist, die sich fürs Theater interessieren, habe ich am Schlusse eine Zusammenstellung besonders gewichtiger Urteile über die Bedeutung und Kulturmission des Theaters eingefügt, zumal es noch immer viele Leute gibt, die das Theater lediglich als Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte einschätzen und ihm die Gleichstellung mit öffentlichen Bildungsinstituten und das Anrecht auf Unterstützung aus staatlichen und städtischen Mitteln bestreiten.

Trägt mein Buch zur Aufklärung über die wichtigen Aufgaben und Wirkungen der Schaubühne, zur Förderung berechtigter Reformbestrebungen und zur Mäßigung überschwänglicher Forderungen und Erwartungen einiges bei, so hat es seine Absicht erreicht.

Dem Verlage danke ich auch an dieser Stelle, daß er trotz der Ungunst der Verhältnisse dem Buche eine schmucke Ausstattung zuteil werden ließ. Herrn Erich Oesterheld bin ich für wertvolle Anregungen und Verbesserungsvorschläge noch zu besonderem Danke verpflichtet.

Stuttgart, im September 1919.

WILHELM WIDMANN.

Der politische Einfluß des Theaters. Vorboten der französischen Revolution.

Das Theater zählt zu den Ankündigern und Bahnbrechern der Revolution. Die Geschichte lehrt, daß die Uhr der Bühnenwelt früher geht als die der Weltbühne. Bevor eine revolutionäre Bewegung Staat und Gesellschaft erschüttert, streckt sie ihre Fühler auf den weltbedeutenden Brettern aus, sucht sie ihren Ideen durch die Schaubühne im Volke Eingang zu verschaffen. Auf die Aussaat der Ideen kommt es zuvörderst an, denn die Ideen sind die wahren, originalen, bestimmenden Taten der Menschheit, sind die eigentlichen Faktoren der Geschichte. Und das Theater ist die geeignetste Stätte zur wirksamen Aussaat neugeistiger Samenkörner. „Nirgends hat das Volk eine empfänglichere Haut als im Theater", sagt der bühnenkundige und welterfahrene Franz v. Dingelstedt, „da stecken die Ideen am meisten an, teilen sich die Eindrücke am schnellsten und im weitesten Umkreise mit. Was Tribüne, Katheder, Presse, Klub als vereinzelte Mittel leisten, dasselbe leistet, für sich allein, unendlich durchschlagender und wenigstens gleich nachhaltig die Bühne." Die große französische Revolution begann angeblich mit der Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789, aber schon lange vorher hatten Presse, Literatur und Theater den von Voltaire, Rousseau, Diderot und anderen ausgehenden Ideen der politischen und gesellschaftlichen Umwäl-

zung Verbreitung und Macht verschafft, schon Jahrzehnte zuvor tauchten Theaterstücke auf, die revolutionäre Stoffe behandelten und der neuen geistigen Strömung Vorschub leisteten oder den nahenden Sturm andeuteten. In den 1760er und 70er Jahren finden wir auf dem Spielplan der französischen Bühnen bereits ein Trauerspiel, dessen Held der heute wieder vielgenannte Sklaven-Anführer und -Befreier Spartacus ist. Sein Verfasser, der Pariser Dramatiker Bernard-Josef Saurin, erzielte besonders in Paris starke und nachhaltige Erfolge damit: auf der Bühne des Théâtre français glänzte zunächst der große Tragöde Lekain, später der noch berühmtere Talma in der Rolle des thrakischen Empörers, der von Saurin als edler Barbar mit guter Bühnenwirkung dem verdorbenen Römertum gegenübergestellt ist. Von Saurins Dichtung angeregt, griff unser Lessing den Stoff auf und begann 1771 den Entwurf einer antityrannischen Tragödie, die er „Spartacus oder Das befreyte Rom" zu benennen gedachte. Er wollte, wie er Ramler schrieb, mit Hilfe von dessen „Ode an die Könige" aus dem Spartacus „einen Helden machen, der aus anderen Augen sieht, als der beste römische", doch stellte er die eifrig begonnene Arbeit bald ein, weil dringlichere Aufgaben dazwischen traten und außerdem auch, weil er „die Lust eingebüßt hatte, fürs Theater zu schaffen". Von seinem Entwurf blieb nur ein kurzes Bruchstück erhalten, dessen erste Veröffentlichung im „Theatralischen Nachlaß" (Berlin, 1784/86) erfolgte. Ein noch Größerer schuf bald darauf eine „antityrannische Tragödie" von hinreißender dramatischer Gewalt: Am 13. Januar 1782 erschienen auf der Mannheimer Bühne zum ersten Male Schillers „Räuber", ein „dramatischer Schrei der Freiheit", ein Theaterstück, von dem

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor		Herr Kirchhöfer.
Karl,		Herr Boeck.
Franz,	seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte		Mad. Toscani.
Spiegelberg,		Herr Pöschel.
Schweizer,		Herr Beil.
Grimm,		Herr Rennschüh.
Schufterle,	Libertiner, nachher Banditen.	Herr Frank.
Roller,		Herr Toscani.
Razmann,		Herr Herter.
Kosinsky,		Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns		Herr Meyer.
Eine Magistratsperson		Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener		Herr Bakhaus.
Ein Bedienter		Herr Epp.
Räuber.		
Volk.		

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Der Verfasser an das Publikum.

Die Räuber – das Gemählde einer verirrten grosen Sele – ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben – verloren – zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung – doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. – Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtücklscher Schleicher – entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten – und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. – Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

Carrière mit Recht sagt: „Der Geist, der in Frankreich bald alles umstürzte, brach hier gewaltsam hervor. Hier traten schon die Ideen lebendig hervor, die zur Umgestaltung der Welt führten." Schillers Erstlingsdrama, dessen revolutionärer Geist schon in dem Titelbilde mit dem aufsteigenden Löwen und dem Motto „In Tyrannos" scharf gekennzeichnet war, bot ein gespenstiges Spiegelbild des kommenden Orkans. „Die zuckenden Sehnen und Nerven am Körper des Jahrhunderts, die sich zum Schmerzenskrampf der französischen Revolution anspannten, schienen in diesem Gedichte bloßgelegt", bemerkt Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst". Obwohl durch die Zurückverlegung der Handlung um dreihundert Jahre (aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges in die des Ewigen Landfriedens) der eigentliche Geist der Dichtung abgeschwächt und verfälscht war und seine tiefer liegenden Motive üble Verstümmelung erfuhren, übte die Aufführung ungeheures Aufsehen. Wie zündeten Karls Moors flammende Anklagen und Proteste! Wie mächtig zogen Sprache und Handlung die Hörer in Bann! „Das Theater", berichtet ein Besucher der Uraufführung, „glich einem Irrenhause: rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum!" Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, der Ohnmacht nahe, zur Türe: es war „eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht". Nicht nur „ganz Mannheim" hatte sich zu dem großen Ereignis eingefunden, auch aus naher und weiter Umgebung: von Heidelberg Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speyer usw. waren nach Streichers Bericht die Leute zu Roß und zu Wagen herbeigeströmt, „um dieses berüchtigte Stück, das eine außerordentliche Publicität erlangt hatte, von

LE MARIAGE DE FIGARO.
PARISER SZENENBILD.
(NACH EINEM STICH VON SAINT QUINTIN.)

(Zu Seite 20)

Künstlern aufführen zu sehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuschender Wahrheit gaben und nun hier um so stärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheurer und schrecklicher die Gegenstände waren, welche dem Zuschauer vorgeführt werden sollten." Schon vier Stunden vor Beginn der Vorstellung drängten Zuschauer, um sich einen Platz zu sichern, ins Parterre. Schiller selbst traf kurz vor dem Anfange ein und beobachtete von der Parterreloge aus die von Akt zu Akt steigenden Wirkungen seiner Dichtung und ihrer trefflichen Darstellung durch Iffland, Boeck, Beil, Beck usw. Er mag wohl leise mitdeklamiert haben, als Boeck ins Publikum donnerte: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich meinen Plutarch lese von großen Menschen. Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt. Dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel-Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. — Pfui, pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nutze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums mit Kommentationen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen. Nein, ich mag nicht daran denken. Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet; aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ach, daß der Geist Hermanns noch in der Asche glühte!" Diese explosiv herausgeschleuderten Kraftworte enthalten das Grundthema des Stückes, das zündend, wie ein Funke ins Pulverfaß, einschlug. Aus Karl Moor sprach Schiller selbst, der durch den Druck der Karlsakademie zur Empörung getriebene Feuerkopf, der mit brausendem Ungestüm gegen die Schäden der

Zeit zu Felde zog und sich an drastische Mittel hielt nach des Hippokrates Lehrspruch:

Quae medicamenta non sanant, ferrum
Sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat.

Wie wir aus Zeugnissen wissen, hatte auch der junge Schiller Stunden überschäumenden Kraftgefühls, wo er gleich Karl Moor prahlen konnte: „Stelle mich vor ein Heer Kerls, wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster waren!" Wie Zeitgenossen sich Schiller als Karl Moor vorstellten, zeigt ein aus dem Jahre 1785 stammendes Aquarellbild von Johanna E. Hommel. Die meisten Blätter schilderten wahrheitsgemäß den großartigen Erfolg der Mannheimer „Räuber"-Premiere, doch fehlte es auch nicht an Zeitungsstimmen, welche die Wirkung unterschätzten oder absichtlich zu verkleinern suchten. So schrieb z. B. das über Stück und Aufführung entrüstete Journal „Potpourri", das damals als Organ der Aristokratie in französischer Sprache in Mannheim erschien: „Der erste Rang war nicht im Theater. Wie kann man überhaupt die Zustimmung des Pöbels für einen Erfolg halten! Nichts als vorübergehende Neugier war alles. Noch ein paar Vorstellungen von 5 Stunden Länge und selbst das Parterre hat genug!" Der Potpourri-Kritiker irrte sich: der Erfolg der „Räuber" ließ nicht nach, und von Mannheim aus stürmte das Stück bald über große und kleine Bühnen, überall mit höchster Spannung erwartet und mit brausendem Beifall aufgenommen. Da der wilde Erstling des Schillerschen Genius nicht in das Maß streng regierter und zensurierter Bühnen paßte, mußte, um den gefährlichen Riesen auf polizeilich zulässige Dimensionen zurückzuführen, gestrichen, geändert, eingerichtet und bearbeitet werden. Wie Pilze wuchsen die angeblichen Verbesserungen (durchweg Verball-

hornungen), Nachahmungen und Seitenstücke auf den Brettern über Nacht empor — lauter Zeugnisse der tiefgehenden Wirkung, die dieses revolutionäre „Sensationsstück" überall erzielte. Weder abschwächende Verstümmelungen noch Verbote der Zensur haben den Triumph der „Räuber" dauernd zu hindern vermocht. In Wien wehrte sich die Zensur bekanntlich besonders heftig und lange gegen dieses nach ihrer Meinung „unmoralische, alle Bande der Gesellschaft auflösende, höchst gefährliche Theaterstück", das weder nach der Idee des Verfassers noch in irgend einer Umarbeitung zur theatralischen Vorstellung geeignet sei.

Auch Schillers weitere Jugenddramen schlugen vollständig in den Geist der Zeit und förderten ungemein die freiheitlichen Strömungen. Wie Weltrich in seiner Schillerbiographie ausführt, sind „Die Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" und „Don Carlos" Schöpfungen, die nicht allein unter dem Gesichtspunkt des Ästhetischen betrachtet werden dürfen, „sie sind zugleich sozialpolitische Taten, geschichtliche Großtaten, nach ihren Keimen, ihrem Erscheinen und ihren Wirkungen der allgemeinen Kulturgeschichte zugehörig wie irgend ein Staatsakt von erstem Range. Sie sind als öffentliche Mächte mitbeteiligt an der gewaltsamen und totalen Umwälzung, welche das achtzehnte Jahrhundert in bürgerlichem, staatlichem, religiösem und geistigem Leben vollzogen hat, sind Vorläufer, Begleiter und Mitkämpfer der Bewegungen und Ereignisse, welche in der Revolution von 1789 ihren Gipfelpunkt fanden. Ihre Wirksamkeit sprang vom idealen Gebiet auf das reale unmittelbar über, wie in Frankreich, dort nur noch für alle Augen sichtlicher, die Ideen Voltaires, Rousseaus, der Enzyklopädisten aus einer literarischen zu einer praktischen Macht geworden waren .... „Die Räuber" sind

eine Proklamation der individuellen Freiheit, der Menschenrechte, „Don Carlos“ ein Protest der unterdrückten Völker gegen monarchischen und kirchlichen Despotismus; „Fiesko“ ist eine Verherrlichung des republikanischen Gedankens, „Kabale und Liebe“ ein Protest gegen die von den Fürstenhöfen ausgehende Korruption und gegen die Knechtung des bürgerlichen Standes. In unzähligen Gemütern haben diese Dichtungen das Verlangen nach einer freieren und menschenwürdigeren Gestaltung des Lebens erweckt, und dieser mächtige kulturelle Einfluß sichert ihnen neben ihrem ästhetischen Wert die Akklamation und den Dank der Nachwelt.“

Während „Die Räuber“, „Fiesko“ und „Kabale und Liebe“ in Deutschland die Gemüter erregten, zündete in Frankreich Beaumarchais' geniale Satire, das geistsprühende Lustspiel „La folle journée ou Le mariage de Figaro“, das nach mehrjährigen Kämpfen wider Zensurverbote am 27. April 1784 mit Dazincourt als Figaro, Molé als Almaviva und den Damen Sainval, Olivier und Contat als Gräfin, Page und Susanne in Paris erstmalig öffentlich dargestellt wurde. Infolge der langwierigen und heftigen Kämpfe Beaumarchais' um die Aufführungserlaubnis seines vom König verabscheuten und gefürchteten Stückes war die Neugier und Spannung des Publikums aufs höchste gestiegen. Wie der Schauspieler Fleury in seinen Lebenserinnerungen erzählt, waren schon zehn Stunden vor Beginn der Uraufführung die Türen des Theaters belagert; die eisernen Türen wurden trotz der doppelten Wachen mit Gewalt gesprengt. Alle Plätze wurden im Sturm genommen, mehrere Personen dabei totgedrückt! Zwanzig Abende hintereinander wurde das Stück aufgeführt, und bis zur 75. Wiederholung blieb die Anziehungskraft ungeschwächt. Figaro war der

Held des Tages und blieb es lange Zeit. Alle Welt sprach von ihm, alle Zeitungen und alle Zeitschriften, so viele es ihrer damals gab, setzten sich mit dem aristophanischen Lustspiel auseinander. Auch die Mode und die schönen Künste huldigten ihm: man trug Schnallen à la Figaro, Kopfputz à la Susanne, Frisuren á la Cherubin usw.; Chodowiecki stach zwölf Bilder zu den Hauptauftritten in Kupfer für den Gothaischen Kalender von 1786, und schon im Herbst 1785 bearbeitete Daponte auf Mozarts Anregung das Lustspiel zu einem italienischen Operntext um, wobei Beaumarchais' kühne Satire freilich gründliche Wandlungen erfuhr und seine politische Tendenz einbüßte. Ludwig XVI. zeigte eine feine Witterung, als er sich so hartnäckig der Aufführung des Ur-Figaro widersetzte. Das Stück erschütterte seinen Thron; kein Geringerer als Napoleon I. nannte das Ereignis der Pariser Premiere „la révolution déjà en action!" Die unglückselige Marie Antoinette glaubte in leichtfertiger Verblendung nicht an die Gefährlichkeit des so unterhaltsamen Stückes und war töricht genug, das heitere Spiel, das unter anmutiger Maske die Empörung des Bürgerstandes gegen Absolutismus und Adelsherrschaft anstachelte, in ihrem Feenschlößchen Trianon im engeren Freundeskreise aufzuführen. Sie selbst war eine der ersten Susannen und gewiß eine der anmutigsten von den Tausenden, die seitdem über die Bretter gegaukelt sind. Niemand in ihrem lachenden Kreise ahnte, daß seinen Mitgliedern schreckliches Unheil drohte, daß in ihrer Nähe wie ein Gespenst das Verhängnis kauere. Schon schliff Dr. Guillotin sein Beil, es bedrohte all diese schönen gepuderten Köpfe — dem schönsten von ihnen, dem mit dem Lächeln Susannens war es beschieden, losgelöst von seinem anmutigen Körper, von den Stiefelabsätzen roher Burschen

blutig verstümmelt, im Triumphe einer trunkenen Horde über das schmutzige Pflaster von Paris geschleppt zu werden!

Unter lächelnder Maske schwang Beaumarchais' Figaro den revolutionären Geist unter die Massen. Die satirischen Blitze, die aus seiner lustigen Komödie zucken, zündeten. Die Ausfälle gegen die Knebelung des freien Wortes, die beißenden Sarkasmen gegen die Fäulnis der Rechtspflege, die spitzigen Pfeile gegen die Standesvorurteile des Adels fanden sofort Widerhall in den Herzen des bedrängten Volkes. Wie jubelte das mißhandelte Bürgertum dem kühnen Figaro zu, der durch seine geistige Überlegenheit über die Großen und Reichen triumphiert und in dessen berühmtem Monolog Beaumarchais den gärenden Niederschlag seines eigenen bewegten Lebens hineingeknetet hat. Wie ein kleines Drama für sich, in dem die ganze Bedeutung der Dichtung gipfelt, nimmt sich dieses berühmte Selbstgespräch aus:

„Non, monsieur le comte, vous ne l'aurez pas", murmelt Figaro in banger Besorgnis um seine geliebte Susanne, der Graf Almaviva so dreist und hartnäckig nachstellt . . . „Vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! . . . Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus: du reste, homme assez ordinaire; tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez jouter — — — — — Est il rien de plus bizarre que ma destinée! Fils de je ne sais pas qui; volé par des bandits; élevé dans leurs moers, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête; et partout je suis

repoussé! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie; et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire! — Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre: me fussé-je mis une pierre au cou! Je broche une comédie dans les moeurs du serail; auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet, sans scrupule; à l'instant un envoyé . . . de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime-Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc; et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate, en nous disant: Chiens de chrétiens! — Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. — Mes joues creusaient; mon terme était échu: je voyais de loin arriver l'affreux recors, la plume fichée dans sa perruque: en frémissant je m'évertue. Il s'élève une question sur la nature des richesses; et comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sou, j'écris sur la valeur de l'argent et sur un produit net: sitôt je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent! quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil, je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours; que sans liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. — Las de nourrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue; et comme il faut dîner, quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume, et de-

manda à chacun de quoi il est question: on me dit que pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'etend même à celles de la presse; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en credit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose; je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de ceux ou trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, d'annonce un écrit périodique, et croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme Journal inutile. Pou-ou! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille; on me supprime; et me voilà derechef sans emploi! —

Le désespoir m'allait saisir; on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre: il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint! Il ne me restait plus qu'à voler; ce me fais banquier de pharaon: alors, bonnes gens! je soupe en ville, et les personnes dites comme il faut m'ouvrent poliment leur maison, en retenant pour elles les trois quarts du profit. J'aurais bien pu me remonter; je commençais même à comprendre que pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir. Mais comme chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête, il fallut bien périr encore. Pour le coup je quittai le monde; et vingt brasses d'eau m'en allaient séparer, lorsqu'un Dieu bienfaisant m'appelle à mon premier état. Je reprends ma trousse et mon cuir anglais, puis laissant la fumée aux sots qui s'en nourrissent, et la honte au milieu du chemin, comme trop lourde à un piéton, je vais, rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci. Un grand seigneur passe à Séville; il me reconnaît, je le marie; et pour prix

BEAUMARCHAIS
(Zu Seite 25)

d'avoir eu par mes soins épouse, il veut intercepter la mienne! . . . "

Es ist eine Rede pro domo, die Beaumarchais seinem Geschöpf in den Mund legte, aber Zeit und Umstände brachten es mit sich, daß dieser Aufschrei nicht als der einer Einzelperson, sondern einer ganzen Klasse empfunden wurde. Dieser Figaro, die Verkörperung unterdrückter Verdienste, die sich nur durch geistige Überlegenheit in der Satire Genugtuung holen können, hatte für das ganze Bürgertum Europas etwas Bezauberndes. Die Sensation, die das Stück in Paris machte, griff rasch auf Deutschland über und hatte zur Folge, daß allein im Jahre 1785 nicht weniger als acht verschiedene Übersetzungen teils im Buchhandel, teils auf der Bühne erschienen, nicht gerechnet die deutschen Nachdrucke des französischen Originals. Brandes führte es 1785 auf der Hamburger Bühne ein, Ludwig Schröder und Döbbelin im gleichen Jahre in Altona und Berlin. In München wurde das Stück vom Kurfürsten als anrüchig verboten, ebenso in Wien vom Kaiser Josef II. wegen seines „unmoralischen Stils". Wie der tragische Karl Moor trug auch hier der spöttische Figaro zur Ausbreitung der revolutionären Ideen ungemein viel bei. Dingelstedt bezeichnet Karl Moor und Figaro als Zwillinge, als die dramatischen Dioskuren der Revolution: „Karl Moor ist ihre tragische Maske, Figaro die komische — Karl Moor ihre ethische, philosophische idealistische, mit einem Worte ihre deutsche Seite, Figaro die praktische, reale, soziale, wiederum mit einem Worte: die französische Gegenseite."

Die Entwicklung der Revolutionskämpfe auf den französischen Bühnen.

In Frankreich trat als ernstes Seitenstück zu dem witzigen Figaro zunächst die Tragödie „Marie de Brabant“ von Imbert. Sie enthielt starke Angriffe auf die Feudalität und den Despotismus, war aber sowohl der Handlung als dem Stile nach gleich schwach und verfehlte darum ihren Zweck. Durchschlagende Wirkung erzielte dagegen die von der Zensur lange zurückgehaltene Tragödie „Charles IX. ou l'École des rois“ von Marie Josef Chénier, dem Bruder des Lyrikers André Chénier, den die Schreckensherrschaft später zur Guillotine schleifen sollte. Als das vom Publikum stürmisch verlangte Stück am 4. November 1789 endlich durch Mitglieder des Théâtre français zur Darstellung gelangte, rief Danton frohlockend aus: „Wie Figaro den Adel getötet hat, so tötet Karl IX. das Königtum.“ Jeder Auftritt des Stücks enthält flammende Anklagen gegen das Königtum, die Hugenotten schleudern Verwünschungen und Flüche gegen Karl IX., und die Darstellung der Bartholomäusnacht zeigt den König als einen blutdürstigen Massenmörder seiner Untertanen. Vor Beginn der Uraufführung verlangte ein Parterrebesucher mit Donnerstimme, daß jeder Ruhestörer der Gerechtigkeit des Volkes sofort überliefert werde; „à la laterne!“ hallte das Echo aus den Ecken des Saales zurück. Vom Anfang des Stücks folgte auf jeden Tendenzblitz ein Beifallsdonner. Mirabeau gab das Zeichen dazu, weit übergebeugt aus seiner Loge; in jedem Zwischenakt wurde er selbst jubelnd begrüßt. Als die Anspielung auf die Bastille fiel:

„Ces tombeaux des vivants, ces bastilles affreuses,
S'écrouleront un jour sous des mains généreuses"

da erhob sich das Publikum in Masse und verlangte die Stelle (wie eine italienische Arie) noch einmal zu hören. „Dieses Stück bringt unsere Sache weiter als selbst die Augusttage!" rief nach dem dritten Aufzug Desmoulin im Zuschauerraum. Als die Glocke ertönte, die das Zeichen zum Gemetzel gab, konnte man einen Augenblick glauben, das Publikum werde über die Rampe stürmen und die Darsteller des Königs und seiner katholischen Ratgeber in Stücke reißen. Als im dritten Akt l'Hopital zum Könige sprach:

„Sire, écoutez les lois, la vérité:
Sire, au nom de la France, au nom de l'équité,
Par cette âme encore jeune et qui n'est point flétrie,
Au nom de votre peuple, au nom de la patrie,
Dirai-je au nom des pleurs que vous voyez couler?
Que tant de maux sacrés cessent de l'accabler?
Rendez-lui sa splendeur qui dût être immorte...
Soyez roi de la France et non de votre cour . . .
Sire, on vous a trompé!"

dachte niemand dabei an Karl IX.; man sah nur Ludwig XVI., dem Necker und Bailly weise und mutige Ratschläge erteilten. Chéniers Tragödie wurde vorzüglich gespielt. St. Prix, Nodet, Grammont und Madame Vestris glänzten in den Hauptrollen; als Karl IX. trat der bis dahin wenig beachtete T a l m a zum ersten Male in einer großen Aufgabe hervor und erzielte mächtige Wirkung. Namentlich sein lebenswahres Spiel in der Schlußszene hinterließ tiefen Eindruck. Das junge, blasse, schwermutsvolle Gesicht glich täuschend den Bildern Karls IX.; die in jeder Kleinigkeit treue Tracht, die Haltung, der Ausbruch der an Wahnsinn grenzenden Reue, das Zurückweichen, Zusammenbrechen wirkten wahrhaft erschütternd. „Dieser ruch-

lose König zog sich zusammenzuckend allmählich von dem ihm fluchenden Hopital zurück und schien das ihm anklebende Blut seiner Untertanen bei jeder Bewegung abschütteln zu wollen", bemerkt ein Besucher der Premiere. So hatte denn Chénier die doppelte Ehre für Frankreich den Talma zu entdecken und, um mit Camille Desmoulin zu reden, „der Melpomene die Nationalkokarde anzuheften." Alle Journale jener Tage bestätigten die außerordentliche Bedeutung der sensationellen Aufführung. „Eine einzige Vorstellung Karls IX.", sagte Rabaut St. Etienne, „reichte hin, um all das Übel, welches die Journalisten der Contre-Revolution gegen die Sache der Freiheit vorhatten, aufzuheben. Eine einzige Vorstellung Karls IX. wandte der heiligen Sache der Freiheit mehr Bürger zu, als die Zivilliste monatlich mit ihrem Gelde bestechen konnte." Das Journal von Mercier und Calla drückte sich in noch kräftigeren Worten aus: „Wir können in Zukunft", so las man darin, „jeden Tyrannen erbleichen machen, indem wir ihm unter einem anderen Namen die eignen Frevel vor Augen führen". In wenigen Tagen gaben alle französischen Provinztheater Chéniers Tragödie, und überall wurde das Stück, obwohl sein künstlerischer Wert nur bescheiden ist, mit demonstrativem Beifall begrüßt. Zu Douai spielte man es am Tage der Leistung des Bürgereides der National-Miliz; Soldaten und Nationalgardisten umarmten sich mit Entzücken während der Vorstellung. Natürlich fehlte es auch nicht an gegnerischen Kundgebungen: der Hof tat das Stück und Dichter in Bann, die Bischöfe eiferten dagegen, „Monsieur" (der nachmalige Ludwig XVIII.) kündigte seine Theaterloge, Rivarol, Sulleau, alle Journalisten der Königspartei donnerten gegen Chénier als eines der Ungeheuer, die das Land verderben, dem Pluto diktiert und Satan das Tintenfaß gehalten haben. Die Gegner er-

reichten denn auch, daß nach etlichen Wiederholungen die Tragödie vom Spielplan abgesetzt wurde. Dagegen erhoben sich Chénier und seine Freunde und die vorgeschrittenen Politiker. Mirabeau in Person, begleitet von einer Anzahl Abgeordneter, begab sich in die Comédie, wo die Sociétaires eben ihre Wochensitzung abhielten, und bat eindringlich um Wiederaufnahme des „Karl IX.", Molé begrüßte den großen Redner im Namen seiner Kameraden, versprach aber nichts; denn auch in ihren Reihen wütete der politische Hader. Die große Mehrheit der Truppe war königstreu, eine Minderheit junger Talente unter Talmas Führung hielt dagegen zum Volke. Als die Mehrheitspartei hartnäckig dabei blieb, dem Volkswillen Widerstand zu leisten, da wendete das Publikum revolutionäre Mittel an und schrie im Theater, andere Aufführungen zurückweisend, so lange nach „Karl IX.", bis seinem Willen nachgegeben wurde. Infolge der dadurch gesteigerten Zwistigkeiten unter den Künstlern, kam es zu einer Trennung der beiden Parteien. Talma und sein Lehrer Dugazon, Grandmesnil, die Vestris, Desgarcins und Lange verließen das Haus Molières, um auf eigene Rechnung im Odéon zu spielen. Wohl blieben noch vorzügliche Kräfte treu: der ausgezeichnete Fleury, der geniale Preville, den Garrick den verzogenen Liebling der Natur genannt hatte, Saint-Prix, Bellecourt, Raucourt, Contat, die geistreiche Devienne, die gefühlvolle Petit, die anmutige Joly, die vielversprechende Mezeray — aber die Comédie hatte nicht länger den Wind in den Segeln. Am 3. Januar 1791 wurde die Theaterfreiheit verkündet, und mit ihren alten Namen, den sie mit dem Titel „Theater der Nation" vertauschen mußte, verlor die Comédie ihr wertvolles Monopol. Das neue Unternehmen der von Talma geführten Minderheit, das seinen Sitz in der Richelieustraße aufschlug, führte

nacheinander die Namen „Théâtre du Palais Royal", Théâtre de la Liberté et de l'Egalité" und schließlich „Théâtre de la Republique"; es wurde am 27. August 1791 mit Chéniers „Henri VIII" eröffnet. Das neue Stück Chéniers gefiel nicht in demselben Maße wie sein „Karl IX." . . immerhin übte es längere Zeit starke Anziehungskraft aus, zumal Talma in der Rolle des Königs Blaubart eine Meisterleistung bot. Auch die anderen Theater betraten der Reihe nach den Pfad der Revolution. Im Theater der Vorstadt St. Germain errang „Le paysan magistrat", ein dem Calderonschen „Richter von Zalamea" nachgebildetes Stück, vielen Beifall. Bei den Worten Crespos: „Der Edle und der Bauer sind gleich vor dem Gesetz" kam es zu heftigen Demonstrationen zwischen Royalisten und Republikanern. Zu einem förmlichen Pfeiferfest kam es kurz darauf in demselben Theater, als „L'esclavage des Noirs" von Madame Gouges aufgeführt wurde, ein den Sklavenhandel betreffendes Stück. Pflanzer und solche, die für die Aufhebung der Sklaverei eintraten, bildeten im Parterre zwei feindliche Lager. Das Stück hätte vor Lärm nicht zu Ende gespielt werden können, wenn ein Spaßvogel dem Parterre nicht vorgeschlagen hätte, nur während der Zwischenakte zu pfeifen. Sehr stürmisch verliefen auch die Aufführungen der Voltaireschen Tragödie „Mort de César" im Nationaltheater. Alle Parteien fanden sich darin veranlaßt, abwechselnd zu pfeifen und zu applaudieren. Als Cäsar, vom Volke redend, sagte:

„Il faut couvrir de fleurs l'abîme où je l'entraine,
Flatter encore ce tigre à l'instant qu'on l'enchaîne,
Lui plaire en l'accablant, l'asservir, le charmer"

ertönten lärmende Bravos aus der Tiefe der Logen. Gleich darauf applaudierten die Jakobiner und die Cordeliers ihrerseits bei der überpatriotischen Tirade:

Fussent nos propres fils, nos frères ou nos pères,
S'ils sont tyrans, Brutus, ils sont nos adversaires,
Un vrai, republicain n'a pour père et pour fils,
Que la vertu, les dieux, les lois et son pays."

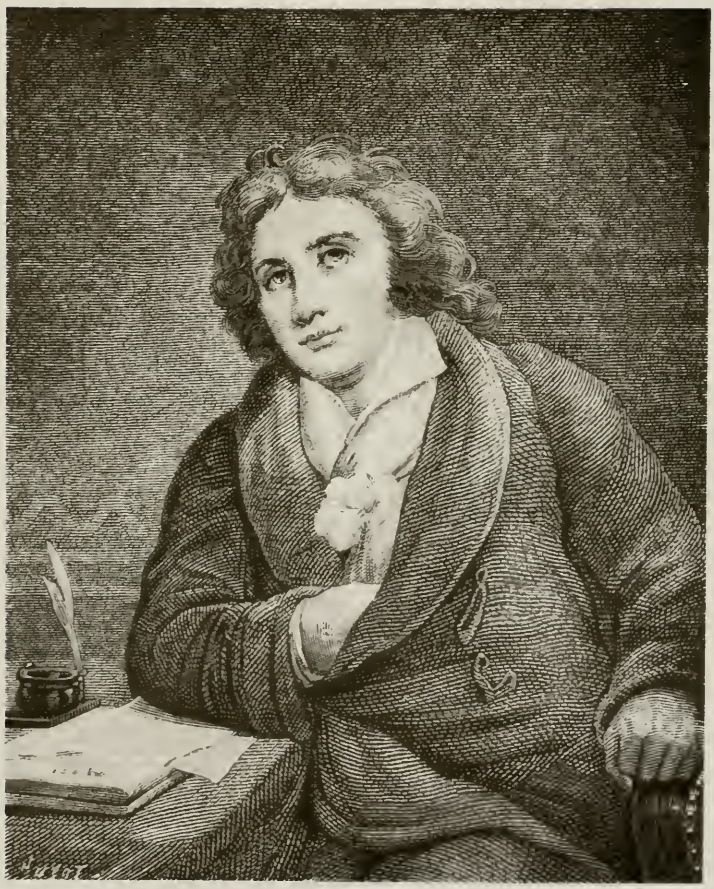
Starken Erfolg hatte in mehreren Privattheatern das Spektakelstück „Une famille patriote ou la fédération". Eine der am meisten beklatschten Szenen desselben war diejenige, in der ein Edelmann auf dem Altar des Vaterlandes seine Adelstitel verbrennt. — Das neue Theatergesetz enthielt die Bestimmung, daß fortan jeder Bürger ohne irgend eine andere Formalität als eine vorhergehende Anzeige beim Stadtrat ein Theater errichten dürfe. Die Folge davon war, daß binnen zwei Jahren die Zahl der Pariser Theater von neun auf zwanzig, später sogar auf vierzig stieg. Die meisten hatten „Charles IX.", „Brutus" und „La mort de César" auf ihrem Spielplan; auf mehreren erschien auch das Freiheitsdrama „Guillaume Tell' von Sédaine und Gretry, das bald von dem bühnenwirksameren „Guillaume Tell" von Lemierre verdrängt wurde. Lemierres „Tell" erfreute sich der besonderen Förderung der Freiheitsmänner; er wurde durch Beschluß vom 2. August 1793 unter die bevorzugten Stücke aufgenommen, zu deren Aufführung die Pariser Theater ausdrücklich verpflichtet wurden. Besonders bejubelt wurde vom Publikum die Stelle, wo Tell spricht: „Freunde, ich opfere mich freudig für unser Land. Frei soll die Schweiz sein, gleichviel, ob unsere Namen der Vergessenheit anheimfallen!"

Am 2. April 1791 blieben alle Theater freiwillig geschlossen. Mirabeau war nicht mehr. Bestürzung herrschte in Paris. Schon wenige Tage nach dem Hinscheiden des großen Redners gaben alle Theater seine Apotheose. Als die wirksamste wird „Mirabeau à son lit de mort" von Pajoulx bezeichnet,

die zuerst im Théâtre de Monsieur dargestellt wurde. Im Théâtre Italien kam ein Stück zur Darstellung, dessen anonymer Verfasser dem französischen Demosthenes bis ins Reich der Schatten folgte und ihn hier in Gesellschaft Voltaires, Rousseaus, Friedrichs des Großen sowie anderer Berühmtheiten auftreten ließ. Am 6. Juli folgte im Nationaltheater die Uraufführung des mit Spannung erwarteten neuen Dramas von Chénier: „Jean Calas". Laya und Lemierre hatten zuvor schon das durch Voltaires sensationelle Verteidigungsschrift berühmt gewordene Opfer des Fanatismus dramatisch verherrlicht, aber erst Chéniers Dichtung hatte volle und nachhaltige Wirkung. Priesterfeindliche Verse, Anklagen gegen das Parlament, Lobreden auf das engliche Volk kamen der Stimmung des Publikums entgegen. Chénier hatte im letzten Akt eine Huldigung für Voltaire eingeflochten, dessen Asche auf Beschluß der konstitutionellen Versammlung am 11. Juli feierlich nach dem Pantheon überführt wurde.

Die Annahme der Konstitution durch den König am 14. September 1791 hatte unter den Parteien einen kurzen Waffenstillstand zur Folge. Während der aus diesem Anlaß veranstalteten Hoffestlichkeit besuchten der König und die Königin die Theater, die zum Teil wieder royalistische Stücke wie „Richard Cour-de-Lion", „Le Partie de chasse", „Gaston et Bayard" usw. gaben. Im Saale Molière spielte man „La France regénerée", ein Gelegenheitsstück, das mit einer Huldigung für den König und Mirabeau endete und wütenden Widerspruch bei der Freiheitspartei auslöste. Am 19. besuchte der König die italienische Oper, die „Richard Coeur-de-Lion" auf dem Spielplan hatte. Clairval sang die etwas veränderte Arie von Blondel:

„O Louis, o mon roi,
Notre amour t'environne:



MARIE-JOSEPH CHÉNIER
(NACH EINEM BILDE VON HORACE VERNET.)

(Zu Seite 26)

Pour notre coeur, c'est une loi
D'être fidèle à ta personne . . . ."

Diese Verse wurden von der Mehrheit des Publikums stürmisch beklatscht. Einige Stimmen vom Parterre aber riefen: „Vive la nation!", sie wurden aber von dem Gegenrufe „Vive le roi!" übertönt. Eine Strophe feierte auch Marie Antoinette, wonach die Logen applaudierten, das Parterre aber durch heftiges Zischen und Pfeifen protestierte. Schließlich zwang das Parterre das Orchester „Ça ira" zu spielen. In der französischen Oper besuchte das Königspaar eine Aufführung von „Castor et Pollux". Bei der Strophe:

„Tout l'univers demande ton retour:
Règne à jamais sur un peuple fidèle . . . "

erhob sich ein wahrer Beifallsturm und der Sänger wurde zu dreimaliger Wiederholung der Huldigungsverse genötigt. Solche Rückfälle in den Royalismus waren nicht von Dauer. Bald begannen auf den Theatern wieder heftige Angriffe, bald herrschten wieder solche Dramen vor, in denen die grausamsten und blutgierigsten Tyrannen dargestellt wurden: Nero, Appius Claudius, Heinrich VIII. usw. Solche Stücke waren des Erfolges sicher, vorausgesetzt, daß ihre Alexandrinerverse zwölf Silben zählten und die zündenden Worte Vaterlandsliebe, Tugend, Freiheit etlichemale in einer Periode wiederholt wurden. „Chauvin" machte sich in seiner „Satire politique" später über diese Urteilslosigkeit der Über-Patrioten folgendermaßen lustig:

D'une oeuvre dramatique enrichissez la scène,
On le peut aujourd'hui sans talent et sans peine,
Faites un drama, allons, bien à l'ordre du jour.
Sans intérêt, sans art, avec ou sans amour,
Bien languissant, bien froid, mais bien patriotique . . .
Voulez-vous du public captiver le suffrage.
Du mot de Liberté, soupoudrez votre ouvrage.

Ce mot magique et cher fait pétiller d'esprit
L'ouvrage le plus plat et le plus mal écrit!"

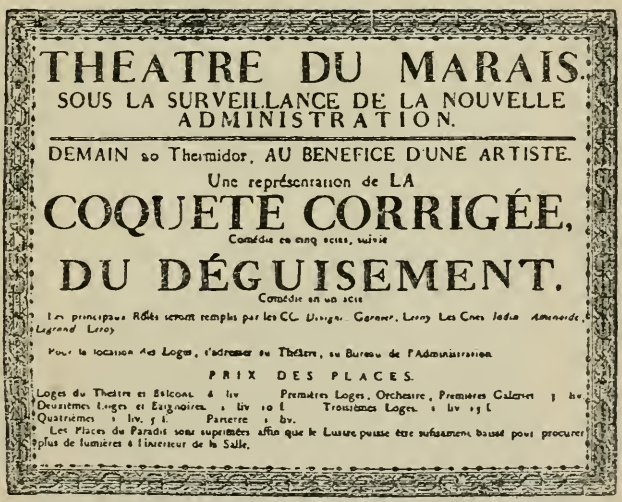
In verschiedenen Theatern, auch im Hause Molière, erschien um jene Zeit die Tragödie „Mucius Scaevola" von Luce de Lancival. Die Jakobiner waren nicht ganz zufrieden mit ihr, weil nach ihren Anschauungen Scaevola zu den „Gemäßigten" gehörte. Einen bedeutenden Erfolg erzielte im März 1793 eine neue „Brutus"-Tragödie von Arnault im Theater der Rue Richelieu mit Talma in der Hauptrolle. Wenige Tage nach der „Brutus"-Premiere brachte das Nationaltheater die „Virginie" von de la Harpe auf die Szene; im Louvois gab man „Arélaphile" von Ronsin, eine zwar patriotische aber literarisch wertlose Tragödie. Anfang August ereignete sich in der „Opéra" ein bemerkenswerter Vorfall. Die Hymne Rougets de Lisle war damals in Paris fast noch unbekannt; ein Sänger trug sie während eines Zwischenaktes in der Opéra zum erstenmale vor. Schon durch die erste Strophe wurden alle Zuhörer tief ergriffen; noch nie hatte man eine so packende und berauschende Melodie gehört. Einfach und ernst, gleich einem Kirchengesang und doch so stürmisch und stolz! Nach jeder Strophe sah sich der Vortragende genötigt, innezuhalten, um seine eigene Bewegung zu bekämpfen und das lauschende entzückte Auditorium zu Atem kommen zu lassen. Bei dem Schlußverse:

„Amour sacré de la patrie
Conduis, soutiens nos bras vengeurs:
Liberté, Liberté chérie.
Combats avec tes défenseurs;
Sous nos drapeaux que la victoire
Accoure à tes mâles accents;
Que les ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!

Aux armes, citoyens! formez vos bataillons!

Marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons; sank der Künstler auf die Knie; alle Anwesenden folgten seinem Beispiel (versichert ein zeitgemäßer Bericht), „Aller Herzen pochten laut, Tränen perlten in allen Augen."

Am 10. März 1792 verkündete der Zettel des im Jahre zuvor neugegründeten kleinen Théâtre du Marais in der Rue St. Culture die Uraufführung des Revolutionsdramas „Robert, chef des brigands, imité de



THEATRE DU MARAIS.
SOUS LA SURVEILLANCE DE LA NOUVELLE ADMINISTRATION.

DEMAIN 20 Thermidor, AU BENEFICE D'UNE ARTISTE.
Une représentation de LA
COQUETE CORRIGÉE,
Comédie en cinq actes, suivie
DU DÉGUISEMENT.
Comédie en un acte

Les principaux Rôles seront remplis par les CC. Dévigny, Garnier, Leroy, Les Cnes Jadin, Aménaïde, Legrand, Leroy.

Pour la location des Loges, s'adresser au Théâtre, au Bureau de l'Administration.

PRIX DES PLACES.

Loges du Théâtre et Balcons 6 liv. Premières Loges, Orchestre, Premières Galeries 3 liv.
Deuxièmes Loges et Baignoires 1 liv. 10 f. Troisièmes Loges 1 liv. 15 f.
Quatrièmes 1 liv. 5 f. Parterre 1 liv.
Les Places du Paradis sont supprimées affin que le Lustre puisse être suffisamment baissé pour procurer plus de lumières à l'intérieur de la Salle.

ZETTEL DES PARISER MARAIS-THEATERS 1793.
IN DIESEM THEATER HATTE ZUVOR — AM 10. MÄRZ 1792 — DIE URAUFFÜHRUNG DER FRANZÖSISCHEN „RÄUBER"-BEARBEITUNG („ROBERT, CHEF DES BRIGANDS") STATTGEFUNDEN. (VERKLEINERTE NACHBILDUNGEN DES IN DER SAMMLUNG DER MADAME DE CAILLIGOT BEFINDLICHEN ORIGINALZETTELS.)

l'allemand par le citoyen La Martellière", einer freien Bearbeitung von Schillers „Räuber". Auf Anregung Beaumarchais' hatte La Martellière, ein Elsässer, der

eigentlich Schwinghammer hieß, den deutschen Stoff für das revolutionäre Paris ausgenutzt. Die zwei Brüder Karl und Franz hatte er in Robert und Maurice umgetauft, von denen sich letzterer im 5. Akt aus einem Turm ins Wasser stürzt, während Kosinsky, der Mignon des Kaisers, der sich nur als Räuber verkleidet hatte, zur rechten Zeit mit einem Gnadenbriefe für Robert erscheint, der nun seinerseits die Räuberbande ohne weiteres in ein Corps franc des troupes legères verwandelt. Amalia führt in dem französischen Stück

BAPTISTE AINÉ, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE (1761—1835.) DER ERSTE DARSTELLER DES „ROBERT, LE CHEF DES BRIGANDS (KARL MOOR) IN PARIS.

den Namen Sophie und ist noch schmerzensreicher und empfindsamer als das Urbild bei Schiller. Die kecken und wilden Studenten Schillers mußten Politikern und

Revolutionären weichen. Diese französische Verballhornung der „Räuber' wurde von dem Publikum des Théâtre du Marais mit stürmischem Beifall aufgenommen, dort häufig wiederholt und dann auch noch auf anderen kleinen Pariser Bühnen erfolgreich gegeben. Zu der starken Wirkung im Théâtre du Marais soll die vielgerühmte Leistung des trefflichen Heldenspielers Baptiste als Robert viel beigetragen haben. Am 27. März brachte der „Moniteur" einen Bericht über die Premiere, in dem zunächst getadelt wurde, daß Franzosen ihre Stoffe aus Deutschland holen und so monströse Stoffe gar, wie Schillers „Räuber", die zwar von Genie und Talent des Dichters zeugen, aber „den Gesetzen des Verstandes und guten Geschmacks Hohn sprechen." Dem französischen Bearbeiter wird nachgerühmt, daß er in der glücklichsten Weise viele Fehler des Originals verbessert habe! Nach einer kurzen Schilderung des Inhalts heißt es in dem Moniteurbericht dann weiter: ‚Ce quit tient au fond même de l'action, n'est pas ce qu'il y a de mieux dans la pièce, mais le charactère fier et enérgique de Robert, ceux de ses camarades, les détails de la vie, qu'ils mènent, quelques situations épisodiques, mais très fortes, rendent cet ouvrage très-original et très-attachant. — M. Baptiste, dont le talent est connu et la réputation faite, s'élève à la hauteur du rôle de Robert; il y a mérité et reçu de nombreux applaudissements." Als Gegenstück zu diesem Bericht des Pariser Blattes sei noch die briefliche Schilderung des Schulkameraden und nachmaligen Schwagers Schillers, Wilhelm v. Wolzogen, erwähnt, der sich damals gerade in der Eigenschaft als Herzoglich Württembergischer Geschäftsträger in Paris befand. In seinem handschriftlich noch vorhandenen Tagebuch bemerkte er nach dem Besuche der Aufführung:

„Man hat die „Räuber" von Schiller übersetzt und spielt sie unter dem Namen „Robert, le chef des brigands" auf dem Théâtre du Marais. Es ist jedoch in Wahrheit keine Übersetzung, sondern vielmehr ein elender Versuch, die Grundsätze, welche im Schillerschen Drama herrschen, auf die jetzige Revolution anzuwenden. Im Ganzen falsch verstanden, die einzelnen Szenen aus ihrem Zusammenhang herausgerissen und so verstümmelt dargestellt, erregte das Stück Abscheu und Schaudern; nur Pariser finden dafür Entschuldigung und sogar Lob. Es ist die Büste des Brutus, die man mit neumodischen Schellen umhängt und sie zu ehren glaubt, wenn man die großen Züge seiner Physiognomie mit recht grellen und blutigen Farben anstreicht. Die Rolle des Franz ist ganz verändert und eigentlich in den Hintergrund gedrängt, wahrscheinlich, weil man sonst darin Anspielungen auf gewisse merkwürdige Personen, die jetzt in Frankreich herrschen, gefunden haben würde. Im Gange des Stücks sind merkliche Veränderungen angebracht. So erhält z. B. Karl Moor für sich und seine Bande am Ende kaiserlichen Pardon und kehrt in die Arme seiner Amalia zuück. Die übrigen Modifikationen beziehen sich hauptsächlich auf Klarlegung des Prinzips, daß Tyrannen bestraft und auch in brigands die Menschenwürde erkannt werden müsse. Wie sie sich fühlten, die guten Pariser, und wie sie das Lob beklatschten, das Robert seinen Spießgesellen erteilt: „Man nennt euch brigands", sagte er, „aber ihr seid ehrliche Leute; man verurteilt euch zu Galgen und Rad, aber ihr verdient Lorbeerkronen." Das Stück gleicht dem Rumpfe eines Kolosses, dem man Kopf, Arme und Beine eines gewöhnlichen Menschen angesetzt hat, daß er nicht mehr gehen und stehen kann. Der Eindruck ist empörend. Nicht nur unsern Armeen

kündigt diese Nation den Krieg an, sie raubt, mordet und plündert auch die Produkte unserer Literatur, indem sie sie in den Geist ihrer Revolution übersetzt."

Der außerordentliche Erfolg des „Robert, le chef des brigands" veranlaßte La Martellière zu einer Fortsetzung, die im August desselben Jahres unter dem Titel „Le Tribunale redoutable ou La Suite de Robert le brigand" wiederum im Théâtre du Marais ins szenische Leben eingeführt wurde. In dieser Fortsetzung finden wir eine schon im ersten Stück angedeutete Republik neuesten Geschmacks von Robert eingerichtet, der darin mit seinen Gefährten ein comité du salut public — eine Art von Fehmgericht — bestellt hat. Maurice (Franz), den man tot glaubte, der sich aber aus dem Wasser gerettet hat, intrigiert gegen den Bruder in fürchterlicher Weise, so daß Robert selbst als Angeklagter vor dem geheimen Tribunal erscheinen muß. Er weiß jedoch seine Unschuld darzutun, während der böse Bruder durch einen Volkstumult zum Selbstmord gezwungen wird. Die dramatischen Zerrbilder La Martellières waren der Spiegel, durch den das jakobinische Frankreich die deutsche Heroengestalt Schillers betrachtete und die unserem Dichter in der Sitzung der Nationalversammlung vom 26. August 1792 das französische Bürgerrecht einbrachten, „weil er mit zu denjenigen Männern gehöre, die durch ihre Schriften und ihren Mut die Befreiung der Völker vorbereitet hätten und daher in Frankreich nicht mehr als Fremde angesehen werden könnten." Das Dekret, welches ihm diese Ehre verlieh, verwandelte den ehrlichen deutschen Namen des Dichters in einen possierlichen „Sieur Gille, publiciste Allemand". Aus dem „Moniteur", dem französischen Staatsanzeiger, erfuhr Schiller zuerst von seiner Er-

nennung zum Citoyen. Er verfolgte damals die Ereignisse in Paris aufs genaueste, und eine erhaltene Äußerung läßt darauf schließen, daß die Grundtendenzen der Ereignisse auch damals noch seine Zustimmung besaßen. Ja, aus einem Briefe Wilhelm v. Humboldts geht unzweifelhaft hervor, daß unter den vielen Reiseplänen, die Schiller in jener Zeit schmiedete, einer sogar auf Paris gerichtet war. Schillers Sympathie für die Revolution wurde aber abgekühlt durch die Ereignisse um die Wende der Jahre 1792 und 1793. Dem, was die Revolution gewollt hatte, dem edlen Kern der Bewegung, blieb er treu, aber gegen das, was Sinnlosigkeit und Bestialität aus ihr machten, empfand er Zorn und Verachtung. „Ich kann seit 14 Tagen keine französische Zeitung mehr lesen, so ekeln diese elenden Schinderknechte mich an", schrieb er seinem Freunde Körner im Februar 1793. Kurz darauf, am 3. April 1793, siedelte „Robert, le chef des brigands" in das von Talma geleitete „Théâtre de la Republique" über. Auf eine Wiederholung in diesem Theater bezieht sich ein interessanter Bericht des Polizeikommissärs Perrière an den Minister Paré, worin es heißt: „Cette pièce tant courue de Robert . . . respire la vertu, mais une vertu vraiment revolutionaire et digne des fondateurs de Rome . . . Il est certain, que les évenements ont dû prêter à ce drame une couleur qu'il n'avait pas et que, d'autre part, opprimée était au moins étrange. Ces réserves faites, il convient de louer plusieurs situations dramatiques, celle surtout où Robert s'agenouille devant son vieux père, qui ne le reconnait pas, pour implorer sa bénediction." Auch in die Provinz hielt der tugendhafte Räuberhauptmann damals seinen Einzug. In einem Bericht der „Représentants à l'armée du nord à la Convention" vom 15. August 1793 wird bemerkt, daß das Theater in Lille eine staatliche Unterstützung für die Aufführungen von

TALMA.
(Zu Seite 27 u. 46)

‚Cajus Gracchus' und ‚Robert le chef des brigands' verlangt habe, und hinzugefügt: „Nous avons autorisé ce théâtre à jouer ces deux pièces, sauf à faire payer par la nation les indemnités dues aux auteurs des pièces que le bien public demande qu'on joue." Sehr interessant ist die Zuschrift des „Commissaire du Pouvoir exécutif près l'Administration du Departement de la Meurthe" an die Stadtverwaltung von Nancy, in der von der bevorstehenden Aufführung von „Robert, chef de brigands" die Rede ist und die Befürchtung ausgedrückt wird, daß diese Aufführung bei den Gutgesinnten Anstoß erregen könnte. Es heißt da: „Il paraît, que dans cette pièce on prête au crime des couleurs séduisantes de justice, on y représente une troupe d'assassins et des voleurs comme formant une sorte de tribunal qui ne se décide à prendre pour victimes que des hommes qui méritent la haine publique. . . . Si les choses sont telles, je vous invite, à prendre sur le champ près de votre administration des réquisitions pour faire interdire la représentation de cette pièce." Von der weiten Verbreitung und demnachhaltigen Erfolg des La Martellièreschen Stückes zeugt auch die Mitteilung der Georges Sand in ihrer Lebensgeschichte, ihr Vater habe im Jahre 1798 auf einer Liebhaberbühne Stücke aufgeführt, unter denen „Robert, chef de Brigands" — „une misérable imitation des Brigands de Schiller" — den stärksten Erfolg gehabt habe.

In Paris hatten sich in der Zwischenzeit auf und außerhalb der Bühne sensationelle Ereignisse abgespielt. Ungeheures Aufsehen erregte das am 2. Januar 1793 im Theater der Nation von den königstreuen Schauspielern uraufgeführte satirische Drama „L'Ami des lois" von Jean Louis Laya. Robespierre hatte damals die Höhe seiner diktatorischen Macht erreicht. Der Berg und die Gironde hielten einander an der Kehle. Vor

dem Konvent stand Ludwig XVI., um gegen die Anklage wegen Landesverrats seinen Kopf zu verteidigen. Da erschien dieses Drama „Der Freund der Gesetze", das ein einziger Protest gegen die Tyrannei der Jakobiner war. Mit bewundernswertem Mute ließ der Dichter die Handlung offen im Paris jener Tage sich abspielen. Alle Führer der Bergpartei wurden einer nach dem andern in Alexandrinerversen gegeißelt. Zuerst Hebert-Plaude, der Lieferant für die Gefängnisse und die Guillotine:

„Cherchant partout un traître et courant à grand bruit
Denoncer le matin ses rêves de la nuit" —

sodann Marat in der Spottfigur des Duricrane, der die von ihm entdeckten Verschwörungen am Finger herzählt:

„ . . . J'ai dénoncé dans moins d'une quinzaine
Huit complots coup sur coup, c'est quatre par semaine."

Den Robespierre hatte Laya in der Gestalt des Jakobiners Nomophage als unmenschliches Scheusal mit den grellsten Farben gekennzeichnet. Alle Gegner der Schreckensmänner drängten sich ins Theater, um dem mutigen Verfasser und seinen Darstellern zuzujubeln. Jakobiner, die sich gegen den Beifall erhoben, wurden geprügelt und hinausgeworfen. Besonders stürmisch beklatscht wurden die folgenden Verse, die den Grundgedanken des ganzen Stückes enthalten.

„Patriotes? eh! qui? ces poltrons intrépides,
Du fond d'un cabinet prêchant les homicides,
Ces Solons nés d'hier, enfants réformateurs,
Qui, rédigeant en lois leurs rêves destructeurs,
Pour se le partager voudraient mettre à la gêne
Cet immense pays vétréci comme Athène.
Ah! ne confondez pas le coeur si différent
Du libre citoyen, de l'esclave tyran.
L'un n'est point patriote, et vise à le paraître:
L'autre tout bonnement se contente de l'être . . . .
Ces prudents ennemis sont près de nous, ici.

Ce sont tous ces jongleurs, patriotes de places,
D'un faste de civisme entourant leurs grimaces,
Prêcheurs d'égalite, pétris d'ambition;
Ces faux adorateurs, dont la devotion
N'est qu'un dehors plâtré, n'est qu'une hypocrisie;
Ces bons et francs croyants, dont l'âme apostasie,
Qui, pour faire haîr le plus beau don des cieux,
Nous font la liberté, chez veux méconnaissable.
A fondé dans nos coeurs son trône impérissable.
Que tous ces charlatans, populaires larrons,
Et de patriotisme insolents fanfarons,
Pugent de leur aspect cette terre affranchie.
Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie!
Royalistes tyrans, tyrans republicains!
Tombez devant les lois, voilà vos souverains!
Honteux d'avoir été, plus honteux encor d'être,
Brigands, l'ombre a passé, songez à disparaître!

Bei der Uraufführung wurde der kühne Dichter, der von der Schaubühne herab so laut und furchtlos den mächtigen Tagesgötzen entgegenzutreten wagte, von der Mehrheit der Zuschauer stürmisch hervorgerufen. Bei jeder Wiederholung steigerte sich der Kampf zwischen den Freunden und Gegnern Layas. Nach der vierten Aufführung verbot die Kommune von Paris weitere Darstellungen. Die Gemäßigten unterwarfen sich jedoch dieser Verordnung nicht. Am Abend nach Bekanntwerden des Dekrets war der Saal ausverkauft und forderte ungestüm das verbotene Stück. General Santerre, umgeben von seinem Stab, drang in den Zuschauerraum ein und brüllte: „Vor dem Theater sind Kanonen aufgefahren! Wehe dem, der sich widersetzt!" Die Menge ließ sich jedoch nicht einschüchtern und schrie: „Hinaus mit dem Biergeneral!" (Santerre war vor der Revolution Brauer gewesen.) „Hinaus!" Santerre eilte wutschäumend aufs Stadthaus, um der Kommune

die Schauspieler zu denunzieren. Aber die Schauspieler schickten ihrerseits zum Konvent, der unter Vergniauds Vorsitz in Dauersitzung tagte, und riefen die souveräne Versammlung gegen die Übergriffe der Kommune an. Der Konvent hob den Beschluß der Kommune auf, der Bote überbrachte die Nachricht dem jubelnden Publikum, und das Stück wurde unter stürmischen Kundgebungen aufgeführt. Robespierre war wütend und klagte im Konvent die Girondisten an, Laya bei der Vorstellung behilflich gewesen zu sein — eine erfolglose Anklage, da im „Ami des lois" auch die Girondisten Angriffe erfahren hatten. Merkwürdigerweise hatte das kühne Wagnis für Dichter und Schauspieler keine schlimmen Folgen. Sie verdankten es dem Prozeß gegen den König, vor dem alles zurücktrat. „Ich muß gestehen", rief Danton in der Nationalversammlung, „daß uns wichtigere Dinge beschäftigen sollten als die Komödie! Es handelt sich um die Tragödie, die wir den Völkern geben müssen, es handelt sich darum, den Kopf des Tyrannen fallen zu lassen, und nicht um die Züchtigung armseliger Komödianten!" Ernste Folgen für die Darsteller hatten dagegen im August 1793 die Aufführungen der fünfaktigen Komödie „Paméla" von François de Neufchateau, obwohl dieses neue Stück keinerlei heftige Angriffe enthielt. Der Dichter schildert darin die Liebe eines englischen Lords zu seinem Dienstmädchen, daß sich schließlich auch als adelig entpuppt; die beiden werden am Schluß ein glückliches Paar. Mit der Politik hatte diese Komödie eigentlich nichts zu schaffen, dennoch wurde es der Anlaß zu heftigen Skandalen, zur Schließung des Nationaltheaters und zur Verhaftung seiner Schauspieler. Ein Jakobiner nahm an den konservativen Reden und dem Standesdünkel des Vaters Anstoß und beschimpfte den Darsteller. Das Publikum jagte ihn von seinem Platze weg.

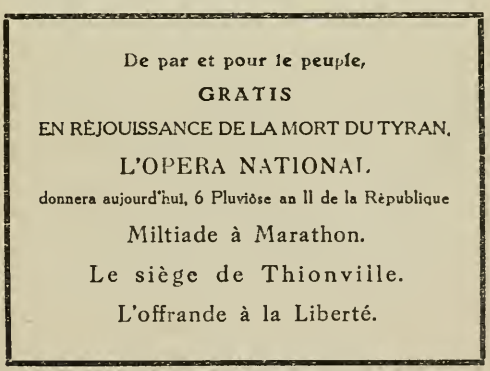
Er lief spornstreichs zum Jakobinerklub und zeigte das Theater der Nation als ein Nest von Gegenrevolutionären an. Da noch andere Klagen und Proteste dazukamen, erließ der Wohlfahrtsausschuß am 2. September gegen die Schauspieler und gegen den Bearbeiter der „Paméla" einen Verhaftbefehl, der am Morgen des folgenden Tages vollstreckt wurde. Drei Schauspieler retteten sich durch die Flucht, dreißig wurden ins Gefängnis gebracht. Madame Roland schildert in ihren Memoiren, daß sie eines Nachts in den Gängen des Gefängnisses Lachen und Singsang gehört habe; diese Heiterkeit ging von den eingelieferten Künstlern aus. Einer von ihnen rief: „Wir haben heute abend fein gespielt! Die Drohung, daß man uns einkerkern wolle, gab unseren Leistungen Schwung und Begeisterung. Wir werden vielleicht einen Kopf kürzer gemacht, aber das ist gleich; es war eine schöne Aufführung!" Die Damen Joly, Raucourt und Contat störten in den folgenden Monaten Madame Roland, die in der angrenzenden Zelle ihre Erlebnisse niederschrieb, oftmals durch ihren lärmenden Frohsinn. Die Herren übten sich, statt in der Kunst, im Handwerk: Fleury tapezierte die Zellen, Saint-Prix, auf der Bühne Agamemnon, band Besen und der dicke Dugazon wusch Tisch- und Handtücher. Eines Tages wichen die Sorglosigkeit und der Gleichmut des Künstlervölkchens tiefer Niedergeschlagenheit: Der allgemeine Wohlfahrtsausschuß hatte dem Revolutionstribunal angekündigt, daß er die Akten über die Schauspieler und Schauspielerinnen des Theaters der Nation einreichen werde. Nun ging es um den Kopf. Die angeklagten Künstler wären auch zweifellos alle der Guillotine verfallen, wenn sie nicht in La b u s s i è r e, dem Archivar des Wohlfahrtsausschusses, ohne ihr Wissen, einen Gönner und Beschützer gefunden hätten. Dieser wohlwollende Beamte, ein be-

geisterter Theaterfreund, verkramte systematisch alle Papiere, die sich auf die Strafwürdigkeit der Schauspieler bezogen, vertröstete den grausamen Fouquier-Tinville, wenn er sie mit wachsender Ungeduld forderte, und verschleppte die Sache mit ebensoviel Kühnheit wie Klugheit bis zum 9. Thermidor, der die Schreckensherrschaft wegfegte und die Tore aller politischen Gefängnisse öffnete.

Die Unterdrückung des Théâtre de la Nation war eine heilsame Lehre für die übrigen Theater, die nun ihrerseits alles aufboten, um einem gleichen Schicksal zu entgehen. Das bedeutendste unter ihnen, Talmas Théâtre de la République, das Lemaitre spöttisch als „Hofbühne Ihrer Majestäten von der Kommune und vom Komitee für öffentliche Sicherheit" kennzeichnete, brachte um diese Zeit „Le Modéré", „L'Emigrante ou le père Jacobin" und „L'Ami du peuple ou des Intrigants demasqués" zur Aufführung, politische Tendenzstücke, die in plumpester Form die herrschenden Ideen des Tages verherrlichten. Das schlimmste Machwerk dieser Art war das Zukunftsbild „Le Jugement des Rois" von Sylvain Maréchal, das am 18. Oktober, zwei Tage nach der Hinrichtung Marie Antoinettes, aufgeführt wurde. Die von ihren Völkern ausgestoßenen „Tyrannen" werden darin gefesselt auf eine einsame Insel gebracht, auf der sie durch den vulkanischen Ausbruch eines feuerspeienden Berges sämtlich ein schreckliches Ende finden. Trotzdem Talma sich alle Mühe gab, es den politischen Gewalthabern recht zu machen, mußte er doch mehrere Male vor dem Revolutionstribunal erscheinen, und nur sein Genie rettete ihn vor der Guillotine. In schwere Gefahr brachte ihn die Aufführung der Tragödie „Epicharis et Néron" von Legouvé im Februar 1794. Talma selbst gab den Nero und brachte namentlich den Schlußakt zu einer gewaltigen Wirkung. Es wird berichtet, daß

Danton und Robespierre der Erstaufführung beiwohnten. Als im fünften Akt Piro und seine Mitverschworenen auf Nero mit dem Ruf „Tod dem Tyrannen“ eindrangen, erhoben sich Danton und seine Anhänger, wandten sich mit geballten Fäusten zu Robespierres Loge und wiederholten den Ruf, der soeben von der Bühne ausgegangen war. Talmas und Legouvés Freunde befürchteten das Schlimmste und rieten zur Flucht, aber die Gefahr ging vorüber, Robespierre war von seinem Hasse gegen Danton so sehr in Anspruch genommen, daß er darüber vergaß, an Talma und Legouvé Rache zu nehmen.

Zur Erinnerung an den „Tod des Tyrannen“, die Hinrichtung Ludwigs XVI., fand am 21. Januar 1794 in der Nationaloper eine Freivorstellung statt, die der Zettel in folgender Weise ankündigte:


De par et pour le peuple,

GRATIS

EN RÈJOUISSANCE DE LA MORT DU TYRAN,

L'OPERA NATIONAL

donnera aujourd'hui, 6 Pluviôse an II de la Rèpublique

Miltiade à Marathon.

Le siège de Thionville.

L'offrande à la Liberté.

Programm der Pariser Freivorstellung am 21. Januar 1794 zur Erinnerung an die Hinrichtung Ludwigs XVI.

„Freiheit!“ war das große Schlagwort der französischen Revolution. Freiheit auf allen Gebieten, auch auf dem der Kunst. Eine der ersten gesetzgeberischen Maßnahmen der Nationalversammlung war es gewesen, daß sie die Freiheit der Theater erklärte. Aber in der Folgezeit, mit der fortschreitenden Revolution, wurden all-

mählich die Grenzen der Freiheit wieder enger gezogen, bis es schließlich unter der Schreckensherrschaft überhaupt keine Freiheit mehr gab. Am 2. August 1793 nahm die Konvention folgenden Gesetzesantrag an: „Jedes Theater, auf dem Stücke aufgeführt werden, welche die Tendenz haben, die öffentliche Meinung zu vergiften und den schmachvollen Aberglauben an das Königtum wieder zu wecken, wird geschlossen, und die Direktoren werden gefangen gesetzt und nach der Strenge der Gesetze bestraft." Zugleich war die Zensur der Jakobiner an der Arbeit, das Repertoire zu „verbessern", und ihre Schere schnitt tiefer und rücksichtsloser ins Fleisch der Kunst, als es je die der königlichen Zensur gewagt hatte. Selbst die klassischen Stücke waren vor ihr nicht sicher. Der Wohlfahrtsausschuß strich „Brutus" und „Mohamet" wegen der folgenden Verse vom Repertoire:

„Arrêter un Romain sur de simples soupçons,
C'est agir en tyrans, nous, qui les flétrissons"

und

„Exterminez, grands dieux, de la terre où nous sommes,
Quiconque avec plaisir verse le sang des hommes!"

Robespierre und Saint Just fühlten sich durch diese Verse getroffen. Die geduldeten Stücke vom alten Spielplan gelangten nur zur Aufführung, nachdem jedes Wort, das in seiner engsten und weitesten Bedeutung den Glauben an das Königtum wiedererwecken könnte, ausgemerzt war. Im „Tartüffe" wurde der Vers:

„Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude"

umgeändert in:

„Ils sont passés, ces jours d'injustice et de fraude".

Die Anreden „Monsieur" und „Madame" wurden überall in „citoyen" und citoyenne" umgeändert, die Titel „baron" und „marquis" durch die Namen „Cléon" und „Damis" ersetzt. Statt „le roi passait" mußte der Schauspieler sagen: „la loi passait" usw. Nach dem Sturze

MARIE ANTOINETTE

(Zu Seite 21)

Robespierre's unter dem „Directoire", hörten die revolutionären Tendenzen und Stücke auf, das Theater zu beherrschen. Um diese Zeit nahm man Corneille, Racine, Molière und das ganze alte Repertoire wieder auf. Nun konnte auch Chénier seine bisher als verdächtig verbannte Tragödie „Timoléon" endlich auf die Szene bringen. Er fügte seiner Dichtung noch einen lyrischen Prolog hinzu, zu der Méhul die Musik komponierte.

Die folgende Strophe kommt darin vor:

„O de nos jours de sang quel opprobre éternel!
C'est Catilina qui dénonce:
Vergonte et Lentulus dictent l'arrêt mortel.
Tullius est le criminel,
Cethegus est juge et prononce."

Das Publikum deutete die römischen Namen auf Saint Just, Dumas, Coffinhall und Fouquier-Tinville um. Lebhaften Beifall fand ein gegen die Jakobiner gerichtetes Lustspiel „Le concert de la rue Feydeau" von Martinville und Chaussier, worin es hieß:

„Tyran, voleur, assassin,
Dans un seul mot, cela s'exprime,
Et ce seul mot, c'est Jacobin!"

Robespierres Sturz wurde noch vielfach dramatisch ausgebeutet, mit starker dramatischer Wirkung z. B. in „La pauvre femme" von Marsolier und Delayrac in der „Opéra comique national". Die arme Witwe Armand gewährt den Geschwistern Julie und Germain während der Schreckenszeit eine Zufluchtsstätte, in welcher der vermeintlich hingerichtete Gatte Juliens sie auffindet. Die Witwe preist ihre Armut, durch die sie vor den rohen Verfolgungen geschützt gewesen sei, und ist glücklich, daß sie den Flüchtigen die Zufluchtstätte der Armut bieten konnte. Ihr treuer Wasserträger verhöhnt die früheren Zustände, in denen jeder Schuhflicker die Rolle hoher Beamten hätte spielen können, und mahnt:

„Schuster bleib bei deinem Leisten: Ich trage meinen Wassereimer.“ Diese Handlung gab später Cherubini die Anregung zu seiner erfolgreichsten Oper „Der Wasserträger“.

Die nach Robespierres Hinrichtung aus dem Gefängnis entlassenen Mitglieder des Nationaltheaters nahmen am 26. September 1794 mit dem Schauspiel „Le Bienfait de la Loi ou Le double Divorce“ ihre Tätigkeit wieder auf. Diese erste Vorstellung des Théâtre français bezw. Théâtre de la nation, das nun zunächst den Namen „Théâtre de l'Egalité“ annahm, machte einen tiefen Eindruck. Die Darsteller, die den Tod so nahe gesehen hatten, waren ihrer Stimme kaum mächtig, als sie auftraten. Die Contat hatte eine Ohnmachtsanwandlung und Fleury schluchzte vor Bewegung. Das Publikum, ebenso glücklich zu leben, wie seine Künstler, konnte sich mit Händeklatschen und jubelnden Zurufen gar nicht genug tun. Am 16. Oktober wurde in diesem „Gleichheitstheater“ durch ein sentimentales Gelegenheitsstück die edle Handlung des Gefangenenwärters Cange verherrlicht, der zur Zeit der Schreckensherrschaft einen der ihm überwiesenen Gefangenen aus seinen eigenen kargen Mitteln in hochherzigster Weise unterstützte: Von den ihm zur Verfügung stehenden hundert Francs sandte er fünfzig dem Gefangenen, als von dessen Ehefrau kommend, und fünfzig Francs an diese, als von dem Gatten geschickt. Bei der Aufführung des Stücks war Cange mit seiner Familie im Theater und wurde vom Publikum unter Tränen der Rührung gefeiert und beglückwünscht. Er mußte auf der Bühne erscheinen unter dem stürmischen Zuruf: „Es lebe die Tugend!“ Adel der Gesinnung wurde auch zum Ausdruck gebracht in „Le Portrait d'un Magistrat vertueux assassiné pendant la tyrannie“, worin der edle Malesherbes erkannt wurde, der den Mut gehabt hatte,

Ludwig XVI. vor dem Konvent so würdevoll zu verteidigen. Allmählich fand das alte französische Mustertheater sein Gleichgewicht wieder, der Riß, der durch sein Künstlervolk gegangen war, verheilte und Talma und die anderen Revolutionäre vereinten sich wieder mit den Royalisten, um die alten Überlieferungen des Hauses Molières wieder aufzunehmen. Am 31. Mai 1799 fand die feierliche Restauration der Comédie française mit Corneilles „Cid" und Molières „L'école des Maris" statt. Bald darauf erreichte die Zeit der großen Revolution, die vom Theater angekündigt, kräftig gefördert und mit ihm in enger Wechselwirkung geblieben war, ihren Abschluß. Der aus Ägypten siegreich zurückgekehrte Bonaparte brauchte nach dem Sturze des Direktoriums am 18. Brumaire (9. November 1799) „nur seinen Degen zu vergolden, um ein Zepter daraus zu machen." An der Oberfläche der Gesellschaft zogen wohl noch einige Stürme vorüber, aber sie legten sich bald, und die Ruhe gewann überall die Oberhand, insbesondere hörten die Theater auf, Herde revolutionärer Umtriebe zu sein. Sie hatten ihre politische Rolle für längere Zeit ausgespielt und bestrebten sich nunmehr, das in den Gemütern so lange zurückgedrängte Gefühl für schöne Kunst und Literatur wieder wachzurufen und zu heben. Durch die vielen vorwiegend plumpen und rohen Tendenzstücke war der dramatische Geschmack tief gesunken; seine allmähliche Läuterung war eine wichtige Aufgabe der folgenden Zeitperiode. Den schädlichen Einflüssen der Revolution auf die dramatische Kunst stehen übrigens auch wichtige Vorteile für das französische Theater gegenüber, auf die insbesondere Dingelstedt mit Nachdruck hingewiesen hat: Eingekeilt in die drei Einheiten, schloß sich vorher die tragische Handlung in Königsschlössern und Heldenhallen ab. Das wurde durch die Revolution anders:

französische Stoffe befruchteten die französische Bühne, die Handlung stieg aus dem Palast auf das Forum, das Volk griff tätig in sie ein, wie in Shakespeares „Coriolan“ und „Julius Caesär“, die ohne Volksszenen auch kahl und kalt sein würden. Und auch die Schauspielkunst hat sich in der Revolution erweitert und verjüngt: Talma und die Mars, zwei Namen, mehr als hundert andere wiegend, sind aus der bewegten Schule jener Zeit hervorgegangen, die überall in Vortrag, Mimik, rhetorischer Plastik, Bekleidung und Ausstattung von konventionellem Zwang sich losriß und auch von ihrer Seite auf Natur, auf geschichtliche Treue und Wahrheit hinstrebte.

Die deutschen Theater während und nach der großen französischen Revolution.

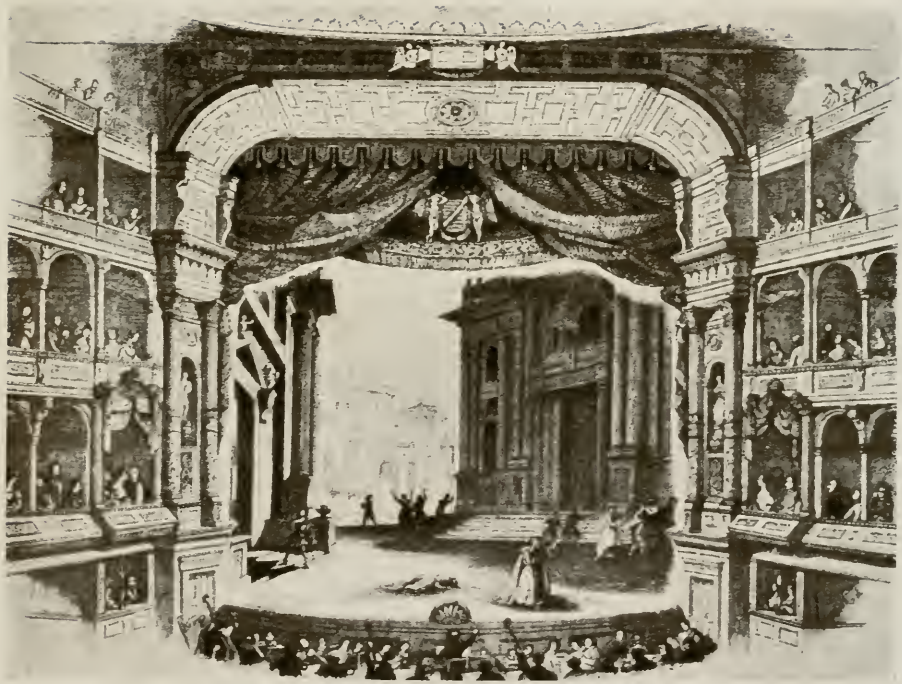
In Deutschland, wo Schillers Jugenddrama der Empörung gegen Willkür und Despotismus mit so kühnem Mute und so genialischer Kraft Ausdruck gegeben hatte, bewirkten die Nachrichten über die Greuel der Pariser Schreckensmänner bald eine allgemeine Ernüchterung der anfänglich weitverbreiteten Begeisterung für die Revolution. Nur wenige der französischen Revolutionsstücke fanden den Weg auf die deutsche Bühne. Beaumarchais' „Toller Tag" mit seiner aufreizenden Satire wurde rasch von Mozarts entzückender Oper „Figaros Hochzeit" verdrängt, in der das dumpfe, revolutionäre Grollen, das bei Beaumarchais nie fehlt und sich im letzten Akt zur offenen Empörung steigert, unter einer Flut einschmeichelnder musikalischer Blumenranken erstickt. Den wenigsten Zuhörern der Oper kommt es überhaupt zum Bewußtsein, daß es sich bei den dargestellten Vorgängen um eines der hellsten Wetterleuchten handelt, die dem furchtbaren Gewitter der französischen Revolution voraufblitzten. Von Chéniers in Frankreich so beliebten und erfolgreichen Revolutionsdramen fand nur sein „Charles IX." in einer anonymen Bearbeitung als „Karl IX. oder Die Bluthochzeit" (Straßburg, 1790) auf einigen deutschen Bühnen Eingang. Mit einer Dramatisierung des Jean Calas war der sächsische Dichter Felix Christian Weiße dem französischen Dramatiker zuvorgekommen. Im allgemeinen schenkten die deutschen Theater der französischen Tendenzdramatik wenig Beachtung; vereinzelt traten auch Gegenströmungen auf deutschen Bühnen hervor. So wurden in Leipzig während der

Messe 1791 zwei gegenrevolutionäre Stücke: „Der weibliche Jakobinerklub", Posse von Kotzebue, und „Die Kokarden", Schauspiel von Iffland, aufgeführt, die beide das Treiben der Pariser Umstürzler lächerlich zu machen suchten. Ein Teil des Publikums erhob scharfen Widerspruch und zwang den Direktor, um Entschuldigung zu bitten und zu versprechen, derlei gegen die Freiheitsbewegung gerichtete Stücke künftig nicht wieder auf die Bühne zu bringen. Iffland hatte vom Kaiser Leopold den Auftrag erhalten, „ein Schauspiel gegen Staatsumwälzungen" zu schreiben. Er führte den Auftrag zwar nicht in der vorgeschlagenen grellen Weise durch, erregte mit den „Kokarden" aber doch Anstoß, zumal er die Buchausgabe dem König Gustav III. von Schweden zueignete. Iffland kam dadurch in den Ruf eines servilen Agenten der Aristokratie. Zu seiner Rechtfertigung erklärte er in seinen 1798 erschienenen Erinnerungen („Meine Theatralische Laufbahn"): „Sowohl meine früheren Schauspiele, als die, welche nachher geschrieben sind, können mich, glaube ich, von dem Verdacht frey sprechen, als sey ich zu zahm, für die gute Sache der Menschheit die Wahrheit zu sagen. Ich habe mich bemüht, diese nach meinen Kräften zu verbreiten, und nie habe ich dabey irgend einer Klasse gefröhnt, sie gelte für die erste oder für die dritte. Aber eine Staatsverfassung zu untergraben, dahin habe ich nie arbeiten wollen." Über den damaligen Anteil des Theaterpublikums an den politischen Meinungskämpfen bemerkt Iffland in seinem Memoirenwerke: „Im Schauspiel führten jetzt Parteien das Wort, die bald durch künstliche Kälte, bald durch gleich gezwungenen Beifall ihre Überzeugung geltend zu machen suchten." Im Mannheimer Theater erregten die Emigranten „einen gewaltigen Sturm", als nach Ludwigs XVI. mißlungenem Versuch zur Flucht Gretrys Oper „Richard Löwenherz"

gegeben wurde. Am Schlusse der Vorstellung wurden die Schauspieler von ihnen ungestüm hervorgerufen und zu einer Kundgebung aufgefordert. Iffland, der fühlte, daß etwas gesagt werden mußte, trat nach einer peinlichen Pause hervor und sagte auf französisch: „Möge der König einen Blondel finden, der sein Leben rettet!" Auch diese Äußerung verwickelte ihn in die Parteikämpfe der Zeit und zog ihm vielerlei Vorwürfe, Zerwürfnisse und Verdrießlichkeiten zu. Die deutschen Bühnenvorstände waren übrigens größtenteils ängstlich darauf bedacht, durch harmlose Gestaltung des Spielplans Meinungskämpfe der erregten Gemüter im Theater zu verhüten. Mozarts „Don Juan", „Figaro" und „Zauberflöte", Schillers „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Wallenstein", Ifflands rührende Familienstücke und Kotzebues bunte Unterhaltungsware beherrschten das Repertoire. Erst unter dem Druck des Napoleonischen Joches, als die Stürme der Revolution längst vorübergerauscht waren, gewannen politische Kundgebungen in den deutschen Kunststätten allgemeine Ausbreitung und wichtige Bedeutung. Diese Kundgebungen richteten sich jedoch ausschließlich gegen den fremden Bedrücker. Der korsische Welteroberer war der „Tyrann", gegen den sich das deutsche Volk auflehnte und auch in den der Kunst geweihten Tempeln demonstrierte. An der Spitze der Dramatiker, die kühn gegen die Tyrannei ihre Stimme erhoben, stand wiederum der Seher und Freiheitskämpfer Schiller. Wie er in den „Räubern" die nahende Revolution prophetisch angekündigt hatte, so wies er mit seinem „Wilhelm Tell" seinem Volke den Weg zur Abschüttelung verhaßten Zwanges. Während rings um ihn noch keine Spur das Kommende verriet, hat er im „Tell" bereits die Erhebung seines Volkes gegen Napoleon geweissagt und wichtige Waffen gegen ihn geliefert. Als

ein Jahrzehnt später seine Weissagung sich erfüllte, als der große Befreiungskrieg losbrach, den er vorausgesehen hatte, aber nicht mehr miterleben durfte, als das friedliche Volk der Deutschen sich um das Kriegsbanner einmütig zusammenscharte und in großartiger Kraftentfaltung den fremden Bedrücker niederwarf, da hat sein Lied auf allen Lippen geschwebt, sein Geist die siegreichen Schlachten geschlagen. An Deutschlands großem Dramatiker war der nationale Geist emporgewachsen, der den fremden Weltbezwinger niederwerfen sollte. Entstanden in einer Zeit, in der das deutsche Volk Gefahr lief, sich selbst zu verlieren, rief die Telldichtung, wenn sie auch äußerlich in fremde Lande und Verhältnisse versetzte, die Kraft des deutschen Volkes und den Wert der Freiheit ins Bewußtsein und trug mit ihrem flammenden Freiheitspathos und ihrem patriotischen Schwunge zu dem heroischen Zusammenschluß außerordentlich viel bei. Wilhelm Tell war nicht nur eine große künstlerische, sondern auch eine große, in ihrer Tragweite unermeßliche nationale Tat, die auch in späteren Tagen der Bedrückung noch mächtige Wirkung auf die Volksseele übte. Zu lebendigen Symbolen der Unterdrückung und Freiheit wurden Geßler und Tell, zu nationalem Bekennen forderte jede Aufführung des Werkes heraus mit seiner leidenschaftlichen Sprache der Vaterlandsliebe und seinem ewig gültigen Freiheitsruf:

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht:
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,



DIE URAUFFÜHRUNG DES „RIENZI" IN DRESDEN 1842.
SCHLUSS-SZENE DES 4. AKTS.

(Zu Seite 65)

Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht —
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben!
Der Güter höchstes dürfen wir verteidigen
Gegen Gewalt. — Wir stehen für unser Land,
Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder!"

Noch ein bedeutendes Freiheitsdrama zeitigte jene Periode der Napoleonischen Gewaltherrschaft: Heinrich v. Kleists „Hermannsschlacht". Seine Entstehung fällt in die Zeit, in der die Bedrückung Napoleons die größte Schmach über alle deutschen Lande verhängte, und Kleists ganzes Denken und Fühlen flutete in der Vorstellung zusammen, das Joch des Tyrannen abgeschüttelt und das deutsche Volk befreit zu sehen. Der Haß des geknechteten Deutschen gegen den Knechter Napoleon gebar diese Dichtung, ein Gelegenheitsstück im höheren Goetheschen Sinne. Kleist sandte sein Werk im Jahre 1809 an Heinrich Colin nach Wien in der Absicht und Hoffnung, damit von der Bühne her auf Volk und Fürsten einen bestimmenden Einfluß zu üben. Aber die Zeit war diesem poetischen Manifest noch nicht reif. „Die Hermannsschlacht" blieb damals unaufgeführt; erst nach mehreren Jahrzehnten klang der Wutschrei des Dichters von deutschen Bühnen herab:

„Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken?
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
Und schlagt ihn tot!"

Statt Kleists leidenschaftlicher Freiheitstragödie, die auch als Druckschrift erst nach dem Tode des Dichters und nach den Befreiungskriegen dem deutschen Volke bekannt wurde, kam das geringwertige Schauspiel „Hermann und Marbod" von Professor Aloys Schreiber

in Hamburg während der Befreiungskriege 1814/15 als vaterländisches Feststück unter patriotischen Kundgebungen der Zuschauer auf zahlreichen Bühnen zur Darstellung. Noch eine Reihe ähnlicher, gut gemeinter, aber dramatisch verfehlter Tendenzstücke der Vaterlands- und Freiheitsliebe fanden begeisterte Aufnahme und gaben zu lebhaften Bekundungen der patriotischen Erregung Anlaß. Leider folgte dem großen Völkerkriege kein Freiheitsfrühling. Die Metternichsche Despotie legte sich wie ein Alp auf die Welt und machte aus Deutschland ein Land der Unfreiheit und Uneinigkeit.

Die revolutionären Bewegungen der 1830er und 1840er Jahre im Spiegel der Bühne.

In Frankreich, wo während des Kaiserreichs das Theater unter strengster Zensur gehalten wurde und Versuche, republikanische oder royalistische Tendenzstücke einzuschmuggeln, nur selten gelangen, kamen während der „Restauration" (Regierung Ludwigs XVIII., 1815—30) auch Schauspiele zur Darstellung, die revolutionäre oder imperialistische Anspielungen enthielten; besondere Erfolge erzielte der vielseitige Dramatiker Alexander Duval mit „Struensee', „Eduard in Schottland", „Größenwahn", „Familienkomplott" und anderen wirksamen, politisch gefärbten Stücken, die unter Napoleon in Acht und Bann erklärt waren; in Deutschland ist Duval hauptsächlich als Textdichter der Méhulschen Oper „Joseph und seine Brüder" bekannt geworden. Man munkelte damals, daß auch der König Stücke schreibe und u. a. an dem Schauspiel „Die letzten Tage der Liga" beteiligt gewesen sei. Mitunter gaben in den Pariser Theatern damals ganz harmlose Worte Anlaß zu stürmischen Kundgebungen der Zuschauer, die überall politische Anspielungen witterten. Kurz nach der Pariser Juli-Revolution, die in Frankreich „Charles IX", „Robert le chef de brigands" und andere alte Umsturzdramen wieder in Mode brachte, gab Aubers aufreizende Oper „Die Stumme von Portici" in Brüssel das Zeichen zum Aufstand. Geboren aus dem unruhigen Geiste einer ahnungsvoll bewegten Zeit und im Stoffe wie in der Musik ein künstlerischer Ausdruck ihrer Stimmung, aufgegangen auf dem vulkanischen Boden einer revolutionsschwan-

geren Zeit als Frucht genialischer Schaffenskraft, hat dieses Werk einen hervorragenden Platz unter den bahnbrechenden Revolutionswerken des Theaters. Wie zündend wirkte in jenen Tagen Masaniellos Aufruf zur Rache: „Schwer liegt auf uns das Joch der Tyrannei; Fort mit dem Joch! fort mit den Ketten; wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei!" In einer kritischen Besprechung der Auberschen Oper weist Heinrich Chevalley nachdrücklich auf den gewaltigen Unterschied hin, der zwischen der Entheiligung der Kunst durch die aufdringlichen, plumpen literarischen Klexereien von heute, bei denen die Tendenzmache jedes künstlerische Moment erdrückt, besteht, und der Heiligung der Kunst, die darin liegt, daß man sie in den Dienst großer befreiender Ideen stellt und durch sie das schmerzlich-sehnsüchtige Ringen einer Zeit in der Verklärung zum Allgemein-Menschlichen zur Geltung bringt. „Heute bringt man die Begleiterscheinungen revolutionärer Bewegungen (den Dolch, die Bombe und den Massenmord) in Hintertreppen-Grimassen auf die Szene und läßt dabei die Kunst leer ausgehen. Wie anders Auber in seiner ‚roten Oper', die in einem genialen Kompromiß von politischer Tendenz und rein künstlerischen Erwägungen in die Welten hineinragt, aus deren Wehen und Leiden heraus auch Ludwig van Beethoven seine heroische Symphonie und seinen ‚Fidelio' schrieb." Daß der mit unerhörtem Schmerz ausgerufene Schrei nach Freiheit, wie er durch die „Stumme" hindurchklingt, nicht ungehört verhallen konnte, lag an der verblüffenden Wahrheit seines Ausdrucks, und so machte denn dieses Werk nicht nur in Brüssel die Revolution, indem es den zündenden Funken in das Pulverfaß warf, sondern auch anderwärts war es das Signal zu Erhebungen der Volksmassen. Unter den Klängen der bald grollenden, bald heldenhaft sich reckenden, über-

aus volkstümlichen Ouvertüre kämpfte man auf den Barrikaden und gedachte dabei des Furors, der einst die neapolitanischen Fischer bei ihrem Streite um die Freiheit beseelte. Auch in künstlerischer Hinsicht hat diese im Jahre 1828 entstandene Oper außerordentliche Bedeutung, denn sie bildet das breite, pompöse Portal, durch das die „große Oper" in die Geschichte eintritt; sie wurde das Vorbild für Meyerbeer („Hugenotten" und „Prophet"), für Rossini („Tell") und selbst für Richard Wagner („Rienzi"). Welch hohe Meinung Wagner von Aubers Schöpfung hatte, beweisen seine „Erinnerungen an Auber", die er schrieb, als er bereits seinen „Ring der Nibelungen" der Vollendung entgegenführte. Es heißt darin: „Ein Opernsujet von dieser Lebendigkeit war noch nicht dagewesen: das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspiels ... Jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchen Arien und Duette in dem gewohnten Opernsinne kaum mehr wahrnehmbar waren und, mit Ausnahme einer Primadonna-Arie im 1. Akt jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch ein ganzer Akt, mit all seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. Das Neue in der Musik zur ‚Stummen' war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensembles ging es wie im Sturme über, und mitten im Chaos der Wut plötzlich die energischen Mahnungen zur Besonnenheit oder erneute Aufrufe, dann wieder, rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie es dem Sujet am Schrecklichsten aber auch am Zarten nicht fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede

Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben . . · Hier war eine ‚große Oper', eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik, aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen." Im Triumphe zog „Die Stumme" alsbald über alle Opernbühnen; auch in Deutschland, wo der Übersetzer und Bearbeiter Carl August v. Lichtenstein den Scribeschen Text möglichst abgeschwächt hatte, fand sie begeisterte Aufnahme. In Berlin, wo die Erstaufführung merkwürdigerweise als Festvorstellung zur silbernen Hochzeitsfeier des Prinzen Wilhelm von Preußen, des Bruders des Königs, erschien, glänzte der stimmgewaltige und feurige Karl Adam Bader als Masaniello. Von Baders „Wunderstimme" und vollendeter Gesangs- und Darstellungskunst, rühmt Karoline Bauer in ihren Lebenserinnerungen: „Wie eherner Glockenklang tönte seine Stimme im Fortissimo, aber entzückend war ihr süßes schmelzendes Liebesgeflüster. Es war des Sängers ganz besondere Kunst, seine Stimme vom leisesten Säuseln zum brausenden Donnergrollen anzuschwellen und sie dann womöglich in einem Atem wieder zur zartesten Weichheit zu mäßigen und ausklingen zu lassen. Kein menschlich Ohr und Herz widerstand diesem Zauber. Seine berühmteste Leistung wurde der Masaniello, gleich hervorragend durch Gesang und Spiel." Von anderen hervorragenden deutschen Masaniello-Darstellern seien noch Josef Erl (Wien), Loehle (München), Anton Babnigg (Dresden), Hambuch (Stuttgart), Schmuckert (Mannheim) und Mehlig (Königsberg) genannt. Von den vielen ergreifenden

Fenella-Darstellerinnen zeichneten sich namentlich Charlotte v. Hagn, Amalie Stubenrauch, Fanny und Therese Elßler und Lucile Grahn aus. Der „Stummen“ Aubers folgte unmittelbar Rossinis nicht minder Aufsehen erregende Oper „Tell“. Auch sie machte von

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES BUREAUX NE SERONT PAS OUVERTS — On commencera à 7 heures précises.

Aujourd'hui Lundi 3 Aout 1829.

la 1re représentation de

GUILLAUME TELL,

Opéra en quatre actes

CHANT : Mrs Ad.-Nourrit, Dabadie, Levasseur, Bonel, Prevost, Alexis, Ferdinand-Prévot, Massol, Pouilley, Trevaux; Mmes Cinti-Damoreau, Dabadie, Mori, Didier.

DANSE : Messieurs Albert, Paul, Lefebvre, Montessu, Simon, Daumont, Frémol, Mmes Noblet, Legallois, Montessu, Taglioni, Elie, Buron, Alexis, Dupuis, Perceval.

(LES ENTRÉES DE FAVEUR SONT SUSPENDUES.)

Vadresser, pour la location des loges, au bureau de location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel-Choiseul.

Vve BALLARD, Imprimeur du Roi, rue J.-J. Rousseau, n. 5.

ZETTEL DER URAUFFÜHRUNG VON ROSSINI'S „WILHELM TELL“ IN DER PARISER OPER 1829.
(NACH DEM IM ARCHIV DER OPÉRA BEFINDLICHEN ORIGINAL VERKLEINERT.)

Paris aus, wo am 3. August 1829 in der neuen Oper die Uraufführung mit Levasseur als Tell, Nourrit als Arnold, Madame Cinti-Damoreau als Mathilde stattfand, schnell mit größtem Erfolg die Runde über die Opernbühnen. In Deutschland freilich mußte sie sich damals — als „staatsgefährliche“ Neuheit — abscheuliche Verstümmelungen gefallen lassen. In Berlin mußte sich gar dieser Rossinische „Tell“ in einen „Andreas Hofer“ verwandeln! Die damalige Berliner Zensur, die Schillers „Tell“ jahrelang vom Hoftheater ängstlich fernhielt, verweigerte auch dem Rossinischen den

Einlaß, deshalb wurde der Tellmusik Rossinis ein anderes Textbuch untergeschoben mit ähnlicher Handlung: „Andreas Hofer" nach dem Englischen von Freiherrn v. Lichtenstein. Tell wird hier durch Hofer, Geßler durch einen französischen Marschall, Walther Fürst von Melchthal durch Haspinger v. Melchthal repräsentiert. Bis 1842 mußten sich die Berliner diesen Ersatztext zur Rossinischen Musik gefallen lassen, dann erst ist der wahre „Tell" in der dortigen Hofoper zugelassen worden. Die Wiener lernten Rossinis Oper in ihrer Urgestalt erst im Sturmjahr 1848 kennen, bis dahin war das Werk in ganz entstellter Fassung, mit Streichung der wichtigsten Chöre und Finale aufgeführt worden. Auch in München spielte die Zensur dem Werke anfangs übel mit. In Rußland wurde Rossinis „Tell" jahrzehntelang unter dem Titel „Karl der Kühne" aufgeführt und Tell erschien auf dem Zettel unter dem seltsamen Pseudonym Rudolf Doppelguggel; merkwürdigerweise nur auf dem Zettel; im Stück selbst wurde der zu den Noten nicht passende Mann ruhig bei Seite gestellt, und die Sänger sangen schlankweg von einem Tell, den der Theaterzettel nicht kannte. Der „Stummen" und dem „Tell" schlossen sich als weitere Revolutionsoper Meyerbeers „Hugenotten" an, deren Text von Scribe dem einst so politisch einflußreichen Drama Chéniers „Charles IX." nachgebildet war. „Es war gestern abend ein wunderbarer Anblick, das eleganteste Publikum von Paris, festlich geschmückt, in dem großen Opernsaale versammelt zu sehen, mit zitternder Erwartung, mit ernster Ehrfurcht, fast mit Andacht; alle Herzen waren erschüttert," bemerkte Heinrich Heine in seinem Pariser Bericht vom 1. März 1836 über die Uraufführung, der eine lange Reihe von Wiederholungen unter stürmischem Beifall folgten. „Die Hugenotten" wurden rasch ein Zugstück ersten

TCHATSCHEK ALS RIENZI.

(Zu Seite 65)

Ranges auf vielen Bühnen der zivilisierten Welt, doch knüpften sich in einigen Städten heftige Skandale an die ersten Aufführungen.

Hier sei gleich noch des Wagnerschen „Rienzi" gedacht, der unter dem Einflusse der Erfolge Aubers, Rossinis und Meyerbeers mit ihren politischen Opern großen Stils entstand. Insbesondere Aubers „Stumme" wirkte auf Wagners erste große Oper ein. Das lehrt schon der Vergleich der beiden Volksführer Masaniello und Rienzi. Und mehr noch, als das verwandtschaftliche Band, das diese beiden Männer umschließt, bindet beide Werke die Gleichartigkeit vieler Situationen, zumal fast aller Volksgenossen. In dieser Oper, in der sich des jungen Komponisten dramatische Kraft zuerst erfolgreich bekundete, traten auch seine damaligen republikanischen Neigungen stark hervor. Den am 19. November 1840 vollendeten „Rienzi" hatte Wagner ursprünglich für die Pariser Oper bestimmt und erst nach deren Ablehnung der Dresdener Hofbühne angeboten. Bevor sie angenommen wurde, mußte sich Wagner zu verschiedenen Textänderungen verstehen, denn die Zensur hatte namentlich an mehreren antiklerikalen Stellen Anstoß genommen. Die Dresdener Uraufführung am 20. Oktober 1842 mit Meister Tichatschek in der Titelrolle und der genialen Wilhelmine Schröder-Devrient als Adriano hatte bekanntlich einen außerordentlichen Erfolg. In seligem Glückstaumel verkündete Wagner am nächsten Tage seiner Schwester Cäcilie seinen Triumph mit den Worten: „Na, liebste Kinder! In aller Eile und Abspannung muß ich heut doch wenigstens mit einer Zeile melden, was gestern vorgefallen ist. Es wäre mir lieber, Ihr erführt es von einem Andern, denn ich muß Euch sagen, daß noch nie, wie mir alle versichern, in Dresden zum ersten Male eine Oper mit solchem Enthusiasmus aufgenommen

worden ist als mein Rienzi. Es war eine Aufregung, eine Revolution durch die ganze Stadt, ich bin viermal tumultarisch gerufen worden. Man versichert mir, daß Meyerbeers Succeß bei seiner hiesigen Aufführung der „Hugenotten" nicht in Vergleich zu stellen ist mit dem meines Rienzi! Die Aufführung war hinreißend schön Tichatschek, die Devrient. Alles, alles in einer Vollendung, wie man es hier noch nie erlebt. Triumph, Triumph, Ihr guten treuen Seelen! Der Tag ist angebrochen, er soll auf Euch allen leuchten! Euer Richard." Wagners Hoffnung auf einen raschen Triumphzug seiner Oper nach dem großen Dresdner Erfolg erfüllte sich nicht; nur langsam fand „Rienzi" Verbreitung. Auf Dresden folgte zunächst (1844) Hamburg, sodann (1845) Königsberg und hierauf (1847) Berlin mit Aufführungen des Wagnerischen Werkes, das in mehrfacher Hinsicht als Revolutionsoper bezeichnet werden kann.

Wie auf dem Gebiet der Oper, so kam auch auf dem der Schauspieldichtung der nach Freiheit ringende Zeitgeist in Werken mit revolutionärem Stoffgehalt oder freiheitlicher Tendenz markant zum Ausdruck. Auch in dieser Periode bewährte sich das Theater als treuer Spiegel der Zeit, als ernster Mahner und Ankündiger nahender Stürme. Im Jahre 1842 veröffentlichten Albert Dulk und Otto Seemann die politische Komödie „Die Stände", worin sie lebhaft gegen die Unmündigkeit polemisieren, in der das deutsche Volk damals von seinen Regierungen gehalten wurde. 1843 folgten Heinrich Hoffmanns „Mondzügler", worin das deutsche Volk wegen seiner allzu naiven Gutmütigkeit und Leichtgläubigkeit verspottet und zur Besserung gemahnt wurde. Kurz vor Wagner hatte bereits Julius Mosen in seinem fünfaktigen Trauerspiel „Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer"

den berühmten Demagogen dramatisch verherrlicht. Wie Wagner in seinen Erinnerungen erzählt, bekannte ihm Mosen das bittere Gefühl, sein Trauerspiel in Dresden nicht zur Annahme bringen zu können — „vermutlich um der etwas starken politischen Tendenz wegen, welche allerdings bei gleichem Stoffe im rezitierten Schauspiel bemerklicher würde, als in der Oper, wo man eben von vornherein nichts auf die Worte gäbe." Der thrakische Sklavenbefreier und Empörer Spartacus, der schon vor der französischen Revolution auf die Bühne gebracht worden war, zeigte sich nun wieder im szenischen Bilde. Am 17. April 1845 erlebte die neue Spartacustragödie, ein Werk des Prager Schriftstellers und Arztes Dr. Vinzenz Weber, im Wiener Burgtheater ihre Uraufführung. Ausgezeichnete Kräfte wirkten dabei mit: Ludwig Löwe, ein Heldendarsteller von genialer Kraft und hinreißendem Schwung gab den freiheitbegeisterten Empörer mit zündender Wirkung, der treffliche Anschütz vertrat in der Rolle des Crassus das verderbte schwelgerische Rom und Christine Enghaus, die spätere Gattin Hebbels, stellte die weibliche Hauptrolle Graja dar. Das in literarischer Hinsicht mittelmäßige Stück wurde vom Publikum freundlich aufgenommen und auch von der Kritik vorwiegend günstig beurteilt. Am meisten ins Gewicht fällt eine später nach der Premiere der Weberschen „Wahabitin" niedergeschriebene Äußerung Friedrich Hebbels, der betonte, daß der großartige historische Stoff den „Spartacus" trotz der mangelhaften Behandlung „mit einem gewissen Mark erfüllt habe." Auch in Prag fand der Webersche „Spartacus" einen guten Empfang. Fast gleichzeitig mit Weber arbeitete der hauptsächlich durch sein politisches Wirken bekannte Arnold Ruge an einer dramatischen Spartacusdichtung, die

zur Unterlage für eine große Oper mit Ballet bestimmt war. Ruge wurde dazu während seines Pariser Aufenthalts durch die im Tuileriengarten aufgestellte Marmorstatue des Sklavenbefreiers (eine 1831 vollendete Meisterschöpfung des französischen Bildhauers Denis Loyatier) angeregt. Er benutzte den Stoff sehr frei für seine politischen Ziele. Sein geringwertiges, unfertiges Textbuch schildert die Spartacusgeschichte lediglich zur Verherrlichung der Revolution. Spartacus ist bei ihm ein verkappter deutscher Jüngling und Freiheitsapostel, der gelegentlich in einer Freiheitsarie singt:

„O führe, Critus, teurer Flüchtling, führe
Die freien Männer von den Alpen her,
Indeß ich hier die Aufruhrtrommel rühre
Und Sklaven donnre wach und ins Gewehr!"

Hier sei beiläufig bemerkt, daß H e b b e l, dessen Interesse für den Spartacusstoff schon aus den erwähnten Bemerkungen über Webers Trauerspiel spricht, später durch den sozialistischen Schriftsteller Sigmund Engländer zur Abfassung eines sozialen Spartacusdramas angeregt wurde. Er erwog diesen Vorschlag, beschäftigte sich näher mit dem Plane, lehnte dann aber entschlossen ab mit der bemerkenswerten Begründung: „Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der deutsche Bauernaufruhr usw. können nur auf dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schule des ganzen Menschengeschlechts, für welche das Individuum büßt, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere." Goethes „Egmont", der bei seinem ersten Erscheinen auf den deutschen Bühnen nur schwach gewirkt und inzwischen fast in Vergessenheit geraten war, kam erst in dieser spannungsreichen Zeit auf dem Theater zu rechten Ehren.

Im Berliner Hoftheater war das „bedenkliche" Goethedrama, weil darin zu viel von Freiheit und Recht des Volkes die Rede war, seit 1819 förmlich verboten. Erst die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. hob den Bann über Egmont auf, der daraufhin am 20. Januar 1841 mit der Musik von Bethoven neueinstudiert in Szene gehen konnte. Diese Neuaufführung des „revolutionären" Freiheitsstückes schien übrigens den ängstlichen Freiheitsfeinden recht zu geben, denn sie verlief überaus stürmisch. Ein Besucher der denkwürdigen Vorstellung, in der Grua die Titelrolle und die anmutige Klara Stich das Klärchen gab, Rudolf Genée, erzählt uns, daß das Parterre alle Stellen, die nur einigermaßen dazu ausgebeutet werden konnten, mit demonstrativem Beifall begleitet habe: „Wir jungen Leute waren damals so freiheitsdurstig, daß wir im Parterre bei der Aufführung von Mozarts ‚Don Juan' im ersten Finale die sechzehn Takte ‚Viva la liberta' mit stürmischem Jubel beantworteten und sie gewöhnlich da capo verlangten. Es kam eben vor allen Dingen auf laute Demonstrationen an." Obwohl „Egmont" von den Berlinern damals zu den deutlichsten Kundgebungen gegen den Absolutismus benutzt wurde, setzte der König den Wiederholungen kein Verbot entgegen. Binnen wenigen Wochen wurde Goethes Drama zehnmal bei vollem Hause wiederholt. Dagegen durfte das Trauerspiel „Moritz von Sachsen" von Robert Prutz, das am 19. August 1844 auf der Berliner Hofbühne seine Uraufführung erlebte, nicht wiederholt werden; an jenem Abend waren die Kundgebungen und Beifallsstürme zu gewaltig und die Dankesworte des hervorgerufenen Dichters allzu kühn. Prutz hatte in seiner Ansprache an das Publikum bemerkt, daß der in so reichem Maße gespendete Beifall nicht so sehr dem Kunstwerke gelte als der darin ausgesprochenen

Gesinnung. Auch in Leipzig, Hamburg, Mannheim, Stuttgart, Darmstadt und anderen Städten wo „Moritz von Sachsen“ bald darauf in Szene ging, übte die keineswegs hervorragende Dichtung dank ihrer Tendenz eine außerordentlich starke Wirkung aus, besonders lebhafte Demonstrationen knüpften sich an die Worte, die der besiegte Kaiser Karl V. an Moritz von Sachsen richtet:

„Da ich von Dir mich hintergangen sah,
Da ging der Stern mir der Erkenntnis auf,
Und ich empfand es, daß die Krone nicht
Und nicht die Macht, die goldne, sondern einzig
Der freie Geist ist recht der Herr der Welt!
Ihm beug' ich mich, mit meinem Blute zwar,
Doch hast Du mich gelehrt und unterwiesen,
Und freudig steig' ich ins lebend'ge Grab:
Ich weiß ja doch, daß Einer bleiben wird,
Unsterblich Einer, der die Welt regiert,
Wenn Du und ich in Asche längst zerfielen:
Es bleibt der Geist, der heute mich entthront!“

In der Rolle des zu einem modernen Freiheitshelden umgestempelten Moritz von Sachsen feierten insbesondere Hermann Hendrichs, Baison, Josef Wagner und Feodor Löwe Triumphe. Emil Devrient, der die dankbare Rolle gern in Dresden gespielt hätte, drang nicht durch mit seiner Befürwortung des Prutzschen Dramas. Unterm 5. April 1844 schrieb er dem Dichter: „Mit wahrem Bedauern vernahm ich, daß Ihr ‚Moritz‘ unsere Bühne nicht beschreiten kann und ich nicht zu der Freude gelangen soll, eine Ihrer Charaktere für ein paar Stunden Theaterleben einzuhauchen; — wohl sah ich in dem Stoffe des Stücks gleich ein großes Hindernis für Sachsens Königstadt, doch hoffte ich auch, unser gütiger kunstsinniger König werde durch einige Worte alle Bedenklichkeiten niederschlagen — dies ist nicht

ganz so geschehen, und unsere Intendanz ist nur zu peinlich!" Neben Prutz, der noch mit „Karl von Bourbon" und „Erich der Bauernkönig" politische Tendenzstücke lieferte, kamen in den 1840er Jahren auch Gutzkow, Laube, Gottschall und andere Häupter des „Jungen Deutschland" auf der Bühne zu Ehren. Heinrich Laube durfte als Dichter der „Karlsschüler", in denen sich Schiller mit so kräftigen Worten gegen fürstliche Tyrannei auflehnt, von der Loge des Intendanten aus die stürmischen Huldigungen einer begeisterten Menge entgegennehmen. Ebenso stürmisch sollte am 17. April 1847 der „Uriel Acosta"-Dichter Karl Gutzkow, den man im Schauspielhause vermutete, von den Berlinern hervorgejubelt werden. Laubes „Karlsschüler" hatten zuvor schon in München, wo zur Schillerfeier am 10. November 1846 die Uraufführung stattfand, in Frankfurt, Mannheim und Dresden großes Aufsehen erregt. Ins Wiener Burgtheater fanden sie erst im Sturmjahre (am 24. April 1848) Einlaß, wobei Laube die Musteraufführung (Schiller/Fichtner, Herzog/La Roche, Franziska/Julie Rettich, Laura/Luise Neumann, Generalin/Amalie Haizinger, Koch/Arnsburg, Bleistift/Beckmann) selbst leitete und durch den außerordentlichen Erfolg seines Stückes und seiner Inszenierung seine Berufung zum Direktor der berühmten Kunststätte erwirkte. Im gleichen Jahre durfte endlich auch „Egmont" im Burgtheater in einer würdigen Fassung erscheinen; bis dahin hatte die Zensur Goethes Trauerspiel in albernster Weise verstümmelt. Ein Haupt-Repertoirestück des Burgtheaters in den 1840er Jahren war Bauernfelds Schauspiel „Ein deutscher Krieger", in dem das deutsche Nationalgefühl zu lebhaftem Ausdruck kam. Die edle Begeisterung für deutsche Größe, mit der Bauernfeld den Helden seines Stückes erfüllte, erwirkte sympathischen Anklang im

Publikum. „Ein deutscher Krieger“ erlebte fünfzig Aufführungen im Burgtheater; auch an anderen deutschen Bühnen hatte das Schauspiel entschiedenes Glück. Sehr freudig wurde ferner Bauernfelds Lustspiel „Großjährig“ aufgenommen. Die Satire auf die damaligen politischen Zustände ist hier überaus geschickt in das harmlose Gewand eines Wiener Salonstücks gekleidet.

Aus dem schlichten Verzeichnis der vom 1. Dezember 1847 bis 30. November 1848 an den königlichen Bühnen in Berlin gegebenen Vorstellungen („Almanach für Freunde der Schauspielkunst“ von A. Heinrich, 13. Jahrgang) kann der aufmerksame Beobachter, der die gleichzeitigen Vorgänge in Betracht zieht, ein Stück Weltgeschichte in einfachen Merkzeichen herauslesen. Welche beredte Sprache führt die Liste der 1848er März-Aufführungen, wenn wir unter dem 18., 19. und 20. (Sonnabend, Sonntag, Montag) den Vermerk lesen: „Kein Schauspiel“, unter dem 21. im Opernhause: „Zum Besten der Verwundeten, Witwen und Waisen der im Kampf Gefallenen Requiem von Mozart, Die Schöpfung von Haydn; im Schauspielhause zu gleichem Zweck: „Nathan der Weise“, am 22., dem Tage der Totenbestattung: „Kein Schauspiel“, am 23.: „Wilhelm Tell“. Karl Theodor v. Küstner, der damalige Generalintendant, berichtet in seinem Buche „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung“ aus jenen Tagen: „Am 20. März drang ein Trupp Menschen mit Heftigkeit und Drohungen, betrunken und fanatisiert, in meine Wohnung und drohte meinen Dienstboten mit Mißhandlung, wenn sie mich ihnen nicht stellten. Es waren Personen aus dem unteren Theater-Dienstpersonal, die erhöhten Lohn von mir erzwingen wollten. Ich war an diesem Tage früher als gewöhnlich auf das Bureau gegangen, um unter den dringenden Umständen dem Theater nahe zu sein. Man wollte an meine Ab-

DIE VERTRIEBENEN ITALIENER.
WIENER SPOTTBILD AUS DEM JAHRE 1848.
„DAS WIENER KLIMA SAGT DER WÄLSCHEN OPERN-GESELLSCHAFT NICHT ZU U. VERURSACHT IHR HUSTEN U. SCHNUPFEN."

(Zu Seite 79)

wesenheit nicht glauben, stieß meine Domestiken zurück, durchsuchte meine ganze Wohnung und öffnete alle Türen und Schränke; als man mich dennoch nicht fand, entfernte man sich mit Drohungen und Verwünschungen. Durch den Zufall, früher als gewöhnlich das Bureau besucht zu haben, entging ich den Mißhandlungen dieser Menschen. Gleichfalls am 20. März erhielt ich ein anonymes Schreiben, worin binnen vier Tagen die Herabsetzung der Eintrittspreise verlangt wurde, wenn ich nicht meine Person und mein Eigentum gefährden wolle; diesem Schreiben folgte ein zweites, folgenden Inhalts: „Decret des Volkes. Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vorteil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angeraten, sich sofort dem Publikum zu entziehen." . . . Das Theater war während der Unruhen ein Tummelplatz der politischen Meinungen und der verschiedenen Parteien; man betrachtete es als eine öffentliche Versammlung, wo jeder sich für sein politisches Glaubensbekenntnis aussprechen konnte; dazu wurden in den Stücken vorkommende Stellen, so wenig sie auch mit diesem Glaubensbekenntnis in Berührung standen, benutzt, um Beifall oder Mißfallen zu bezeigen; das Kunstinstitut wurde zu einem politischen Klub." Die Aufführung von „Wilhelm Tell" wurde von der Volkspartei, wie von den königlich Gesinnten mit starken Kundgebungen begleitet, doch so, daß z. B. die Stelle in Stauffachers Rede:

„Denn herrenlos ist auch der Freieste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit"

wiederholt werden mußte, ohne Widerspruch der Linkspartei. In dem Schauspiel „Die Royalisten" von Raupach beklatschten die Einen die Stelle: „Von Gottes

Gnaden bin ich König"; die Gegenpartei rächte sich dadurch, daß sie die Stelle „Es gibt keinen Thron in England mehr!" mit brausendem Beifall aufnahm. In einer „Antigone"-Aufführung, die auf Wunsch des Kultusministeriums am 18. Oktober zu Ehren der Philologen-Versammlung stattfand, wurden die bitteren Worte, die der Seher Teiresias dem König Kreon entgegenschleudert, von der demokratischen Partei zu Ausbrüchen von Beifallsstürmen benutzt. Also selbst ein vor zweitausend Jahren geschriebenes Trauerspiel wurde zum Tendenzstück für die politischen Zwecke der Gegenwartsparteien geprägt. „Dies dient zum Beweis", schreibt Küstner, wie wenig die Intendantur solchen Demonstrationen zuvorkommen konnte, auch wenn sie mit noch so viel Vorsicht bei Aufstellung des Repertoirs verfuhr und Stücke wie ‚Die Stumme von Portici', ‚Fiesco' und andere, der an sie ergangenen Aufforderungen ungeachtet, nicht gab." Der abgesetzte „Moritz von Sachsen" mußte aber auf dringendes Verlangen wieder aufgenommen und zweimal wiederholt werden; Shakespeares „Julius Caesar" erschien wieder, nach achtzehnjähriger Pause, von der Mehrheit des Publikums stürmisch begrüßt und an etlichen Stellen demonstrativ beklatscht.

Auch die alljährliche Festrede zur Feier des Geburtstages des Königs Friedrich Wilhelm IV. (15. Oktober), wenn sie gleich als pflichtgemäße Huldigung und amtliche Handlung auf den königlichen Bühnen sich darstellt, trägt doch deutlich die Züge der geschichtlichen Vorgänge. Die Geburtstagsreden im Oktober 1845 und 1846 feiern den Herrscher als Schutzherrn der Kunst nur mit leisem Anklang an die „Verwirrung der Geister" und das „Recht der Meinung", die vom Oktober 1847, verfaßt von W. F. Seidel und vorgetragen von Theodor Döring im Opernhause und Moritz Rott im Schauspiel-

hause, preist Friedrich Wilhelm „den Gerechten", und schließt nach Betrachtungen über Preußens Emporsteigen zur Großmacht:

„Zwar steht die äußere Freiheit aufgerichtet,
Und friedlich schläft des Schwertes Schärfe nun;
Doch — bis auch Innen alles recht geschlichtet
Und zeit-gelichtet — blieb noch viel zu tun.
Darauf den hohen Herrscherblick gerichtet,
Wird nicht der vierte Friedrich Wilhelm ruhn:
Ein Stern, dem Fortschritt herrlich aufgegangen,
Hält Ihn der Ahnen hoher Geist umfangen!

Was ist durch Ihn nicht Großes schon geschehen,
In kleiner Zeit, seit Er den Thron bestieg!
Dem Recht verlieh er öffentlich Bestehen,
Durch Mündlichkeit, dem freien Worte Sieg —
Und Größres noch darf sich Sein Volk versehen,
Wie schwer auch mit dem Vorurteil der Krieg:
Berief er doch des Segens vollste Spende,
Zu Rat des ganzen Lands vereinte Stände!"

Noch eindringlichere Töne schlägt der ungenannte Verfasser der von Hermann Hendrichs am 14. Oktober 1848 gesprochenen Festrede an, die der neueinstudierten Aufführung von Kleists vaterländischem Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg" voranging:

„Die ernste Zeit verlangt ein ernstes Wort:
Wo halb in Waffen schon die Erde dröhnt,
Ziemt auch der Kunst ein kriegerisches Kleid.
Vergönnt der Muse denn, Euch hinzuführen,
Wo auf des Schlachtfelds blutgefärbtem Plan
Der Kriegesgott die ehernen Würfel mischt.
Ihr sollt ihn sehn, gleich einem Kriegsgott selbst,

Den Gründer unsrer Macht, den großen Kurfürst,
Einfach und schlicht, in stiller Seele tragend
Die künftge Größe seines, unsres Lands;
Ihr sollt sie schaun, dienstbaren Sternen gleich,
Die leuchtend sich um ihre Sonne drehn,
Die muntern Paladine seines Heers,
Die ersten Knospen an dem reichen Kranz
Preußischen Waffenruhmes —; sollt sie hören
(Wenn auch im Echo nur) die Siegesdonner
Von Fehrbellin, die der erschrocknen Welt
Zuerst
Den Namen Brandenburgs ins Ohr gejauchzt: —
Ein Stück, fürwahr gemacht für diese Zeit,
Ein Heldenstück der preußischen Geschichte·
Der preußischen, d i e a u c h d i e d e u t s c h e i s t!
In trüben Zeiten schrieb es der Poet.
Da über Deutschland in Gewitterströmen
Die Wolke sich des Untergangs entlud.
Gefallen war auf Jenas blutgen Höhn
Des Vaterlandes allerletzter Wall:
Und schrankenlos, ein überflutend Meer,
Ergoß die Willkür des Erobrers sich,
Als gält' es schon, auf ewig wegzuschwemmen
Des deutschen Namens Ehr' und Herrlichkeit!

Damals geschah's! Aus dieser Zeiten Abgrund,
Gleichwie zu Sternen sich das Auge kehrt
Um Mitternacht.
Da heftete des Dichters letzter Blick,
Eh' er auf ewig Abschied nahm vom Leben,
Voll schöner Hoffnung noch an diese Helden —
Gestalten unserer Geschichte sich!
Da stellt' er dieses Stück als Zeugnis auf
Und rief noch einmal laut es in das schnöde
Triumphgeschrei der Welt, die beifallstrunken

Zu Füßen lag dem Götzen der Gewalt . . .
Daß es ein einz'ges Fundament nur gibt
Und eine einz'ge Säule nur der Macht:
Gerechtigkeit! —
Und wieder schwankt, in raschem Wechselspiel,
Die eherne, die Wage der Geschichte,
In ihren Angeln wieder stöhnt die Welt,
Und eine neue Zeit in Fieberschauern
Ringt aus dem Schoße des Jahrhunderts sich. —

Laßt denn noch einmal heut das ernste Bild
Bedeutungsvoll an euch vorüberzieh'n!
Und hat, verwöhnten Enkel, rascher euch
Das Herz gepocht bei dieser Helden Anblick,
Und habt Ihr sehweigend bei euch selbst gelobt.
So großer Väter würdig euch zu zeigen,
Und deutsch zu sein und echt und treu,
wie sie:
O dann vernehmt, vernehmt noch einmal auch
Die warnende, die Stimme des Poeten!
Sie gilt euch! Nicht für die Fürsten bloß,
Den Völkern gleichfalls ziemt
Gerechtigkeit! — Ihr Völker seid gemahnt:
Berauscht vom jungen Weine dieser Zeit,
Vergeßt es nicht, daß auch der Völker Wohlfahrt
Als Frucht nur, reift an des Gesetzes Baum!
Vergeßt es nicht, daß über allen Göttern
Hochragend thront die heilge Nemesis,
Die Wächterin des Maßes und der Sitte,
Und daß sie auch der Völker Taten wägt!
Aus Unrecht kann die Freiheit nicht gedeihn:
Es ist derselbe mütterliche Boden,
Auf welchem Fürsten ihre Throne gründen
Und d'rin die Völker ihre Freiheit sä'n:
Und dieser Boden heißt Gerechtigkeit! —

Du aber,
Der du in schwerer Zeit uns beigestanden
Und hast aus jeder Prüfung schlimmer Tage
Nur herrlicher uns stets hinausgeführt:
Du Genius unsres Vaterlands, o neige
Auch heut dich unsern heißen Bitten zu:
Laß uns ein Volk von Brüdern wieder sein,
Der Freiheit treu, gehorsam dem Gesetz,
In Liebe stark, durch Eintracht groß
und fest:
Und soll ein Kampf noch sein hinfort, wohlan,
So sei es der, wer dir am treusten diene,
O teures deutsches, preuß'sches Vaterland! . . .

Die poetische Ansprache klingt dann in eine Huldigung für den Jubilar, den „freien König eines freien Volkes", aus. — Im September war der Konzertsaal des Schauspielhauses der preußischen Nationalversammlung eingeräumt worden; eine solche enggeknüpfte Nachbarschaft von Kunst und Politik konnte in so erregter Zeit naturgemäß nicht ohne arge Störungen des Theaterbetriebs bestehen. Am 11. November wurde das Schauspielhaus von den wieder einmarschierten Truppen besetzt; am 13. November fand weder Oper noch Schauspiel statt. Berlin war in Belagerungszustand erklärt. Inzwischen hatte der Strom der Zeitwogen ein Sondergebiet losgerissen und fortgeschwemmt: das Théâtre français à Berlin, an dessen Spitze Monsieur Saint Aubin als „Entrepreneur et Directeur" stand und dessen darstellendes Personal acht Herren und sechs Damen zählte. Sein Spielplan umfaßte hauptsächlich Stücke von Scribe, Augier, Dumas, Musset und anderen damals beliebten Pariser Dramatikern. Die Ankündigung ihrer Abschiedsvorstellung am 20. Oktober 1848 lautete: „Mit Allerhöchster Genehmigung: Dernière représentation du Théâtre français au benefice des ar-

tistes: „Les vieux pêchés. — Polka. — Un caprice.“ “ — Während in Berlin die französische Komödie, die jährlich 18 000 Taler Zuschuß beanspruchte, abgedankt wurde, mußte in Wien die italienische Oper Abschied nehmen. Ein Spottbild veranschaulicht ergötzlich ihren unfreiwilligen Abzug. — Eine demokratisch-sprachliche

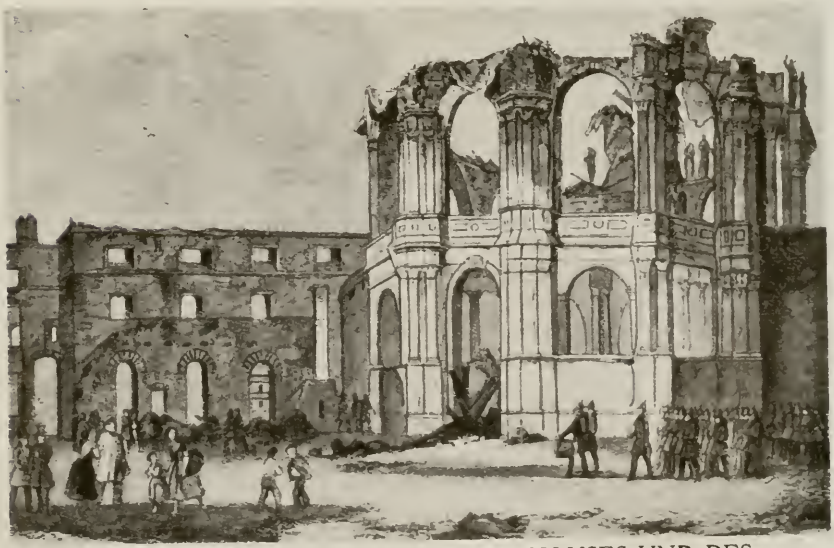
KARL THEODOR V. KÜSTNER
ALS GESETZGEBER DES BERLINER HOFTHEATERS.

Errungenschaft des Sturmjahres war die Vertreibung der „Madame“ und Demoiselle“ von den meisten

deutschen Theaterzetteln. Die „Damen" blieben amtlich unangetastet, unterschieden sich aber nunmehr in „Frauen" und „Fräulein". „Fräulein" durften sich vor 1848 nur Künstlerinnen von adeliger Herkunft nennen. — Wegen der allzu strengen und kleinlichen Theatergesetze, die der tüchtige, aber in mancher Hinsicht pedantische Küstner für die Mitglieder der preußischen Hofbühnen erlassen hatte, wurden heftige Vorwürfe und mancherlei Spöttereien gegen den Berliner Theaterherrscher losgelassen. Ein 1848 von J. Mendelssohn unter Mitwirkung von Saphir, Glasbrenner, Nestroy, Töpfer u. a. herausgegebener Almanach „Der Theaterteufel" gab von der gesetzgeberischen Tätigkeit Küstners bezw. von der Genesis der „Zehn Gebote für die Kunstwelt" in Wort und Bild eine humoristische satirische Darstellung, die in der ganzen Theaterwelt viel Heiterkeit erregte.

In merkwürdige Beziehungen zur Revolution in Berlin geriet das Königstädtische Theater, bis dahin (seit 1824) neben den beiden königlichen Bühnen das einzige Privattheater in der preußischen Hauptstadt. Es stand damals unter der Leitung der Frau Henriette Cerf, der Mutter seines Gründers Karl Friedrich Cerf, und genoß noch im Geheimen Unterstützung von seiten des Hofes. Ein Mitglied dieser Bühne berichtet über deren Verhältnisse in jenen bewegten Tagen in Nummer 41 der Leipziger „Allgemeinen Theater-Chronik": Am 18. März 3 Uhr nachmittags kamen Volkshaufen, denen Oberregisseur H. L. Barthels alle Waffen aus dem Theatermagazin ausliefern mußte; am 19. März drohte dem Theater große Gefahr, weil feindselige Gerüchte verbreitet und genährt wurden, es sei aus dem Theater auf das Volk geschossen worden; sofort ließ der Regisseur einen großen Anschlag anheften, daß am anderen Tage eine

DAS (ALTE) GROSSE OPERNHAUS IN DRESDEN, 1849 DURCH BRANDLEGUNG DER REVOLUTIONÄRE ZERSTÖRT. WAGNER WIRKTE DARIN ALS KAPELLMEISTER VON 1843–49.



DIE RUINEN DES GROSSEN OPERNHAUSES UND DES ANGRENZENDEN ZWINGERS IN DRESDEN 1849.

(Zu Seite 87)

Vorstellung „zum Besten der Hinterbliebenen der im Kampfe gefallenen Bürger" stattfinden würde. Dies beruhigte die Gemüter der vor dem Theater versammelten aufgeregten Volkshaufen. Am Montag fand die versprochene Vorstellung statt: vor der Posse „Einmalhunderttausend Thaler", die damals das Entzücken der Berliner bildete, Prolog von Dr. Julius Lasker; ein Altar auf der Bühne mit der Inschrift: „Frieden, Eintracht, Vaterlandsliebe!" war mit schwarz-rot-goldenen Fahnen geschmückt; Gesang des ganzen, feierlich gekleideten Personals nach der Melodie: „Ich bin ein Preuße" zu dem neuen Texte: „Ich bin ein Deutscher, kennt ihr meine Farben?" Unbeschreiblicher Jubel! Dr. Lasker hervorgerufen: „Ich habe Ihnen zu danken, daß Sie mich in den Stand gesetzt haben, die eben gehörten Worte laut und frei aussprechen zu dürfen"; das Orchester stimmt die Wiederholung des Liedes an, da erschallt der Ruf: „Aufstehen!" Das ganze Publikum erhebt sich, um mitzusingen: nach jedem Verse Jubelrufe mit Fahnenschwenken usw., bis endlich Regisseur Barthels mit dem Ausruf: „Es lebe das freie deutsche Bürgertum!" die improvisierte Freiheitsfeier zum Abschluß brachte. An dem Leichenzuge (22. März) beteiligte sich das ganze Männerpersonal des Königstädter Theaters, auch das Orchester mit seinen Instrumenten und die Mitglieder der italienischen Oper, an ihrer Spitze der Kapellmeister Carlo Barbieri, mit der italienischen Fahne, die Signor Luisia trug; die deutsche Fahne flatterte in den Händen des Schauspielers Hänsel. Dieser Abteilung der Bühnenangehörigen, der Moritz Rott vom Königlichen Schauspielhause sich beigesellt hatte, ging voran eine Abteilung der Berliner Schützengilde und eine Sektion bewaffneter Bürger, denen die Regisseure Barthels, E. Th. L'Arronge und J. Edmüller als Führer ihrer Leute sich anschlossen. Auf dem Gen-

darmenmarkt wies einer der Ordner dieser Abteilung ihre Stelle an; sie reihte sich „nachdem die erhebende Todesfeier und der seltene Akt vorüber war, wo ein protestantischer, ein katholischer und ein jüdischer Geistlicher von dem Portal einer protestantischen Kirche über einen Sarkophag von 183 blumengeschmückten Särgen hinweg zu hunderttausend Menschen gesprochen hatten, dem in Bewegung gekommenen Zuge etwa nach dem 60. Sarge ein. Das Damenpersonal des Theaters war in schwarzen Trauerkleidern auf dem Balkon und in den Fenstern des Königstädtischen Theaters versammelt und warf Blumen auf die vorüberkommenden Särge hinab. Auf dem Trauerweg ertönte von Orchestern und Sängern das Lied: „Jesus, meine Zuversicht" . . . Heute, Sonntag 26. März, ist abermals zum Besten der Hinterbliebenen das oben beschriebene Vorspiel und „Einmalhunderttausend Thaler" mit neuen, der Zeit entsprechenden Couplets." Der Verfasser des possenhaften Volksstückes war David Kalisch, der Mitbegründer des aus dem Schoße des Jahres 1848 entsprossenen „Kladderadatsch". Über die damalige Wirkung derartiger Berliner Possen und Volksstücke bemerkte der gelehrte Kritiker Prof. Rötscher gelegentlich: „Dieser Jubel der Masse, sobald in einem derben Witzwort, einer hingeworfenen Andeutung auf die großen Fragen und Kämpfe des Tages oder in einem heiteren, aufregenden Stücke der Inhalt unserer unmittelbaren Gegenwart berührt wurde, war uns ein lebendiger Beweis, welch einen Fortschritt am öffentlichen Leben, an dem Problem unserer Zeit, auch die unteren Schichten der Gesellschaft gemacht haben." Das Königstädtische Theater büßte seine freundschaftlichen Beziehungen zur Revolution mit dem Verlust der königlichen Unterstützung; es fristete sein Dasein im alten Hause bis zum 30. Juni 1851. Die erste Bühne

in Berlin, die als eine Errungenschaft des Sturmjahres bis zum heutigen Tage fortbesteht, ist das von F. W. Deichmann gegründete und am 25. Juni 1848 eröffnete „Friedrich-Wilhelmstädtische Theater", aus dessen Haus 1883 das „Deutsche Theater" hervorging.

Von den Hoftheatern außerhalb Berlins wurde besonders das Dresdener durch die Revolution stark in Mitleidenschaft gezogen. Auch in Dresden bekundete sich die Volkserregung oft laut und stürmisch im Theater, so am 1. April 1848 in einer „Wilhelm Tell"-Aufführung nach Stauffachers Worten: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht...", die wiederholt werden mußten, und einige Tage darnach in einer Aufführung des „Götz von Berlichingen", in der die Bemerkung des Götz: „Und was den Fürsten in ihren Kram paßt, da sind sie hinterher, bis sie die Kleinen unterm Fuß haben" zu starker Demonstration ausgebeutet wurde. Von dem Künstlerpersonal beteiligte sich bekanntlich Richard Wagner lebhaft an den Bestrebungen der revolutionären Partei. Durch seinen Freund und Kollegen, den Musikdirektor August Röckel, war er überredet worden, sich dem demokratischen „Vaterlandsverein" anzuschließen. Von einer politischen Revolution erwartete er auch Förderung seiner künstlerischen Absichten, die in dem monarchischen Sachsen bisher wenig Vorschub gefunden hatten. Am 14. Juni veröffentlichte er im „Dresdener Anzeiger" seinen im Vaterlandsverein verlesenen Aufsatz: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?" Der Artikel erregte großes Aufsehen und in Hofkreisen starken Anstoß, obwohl Wagner für eine Art von Kompromiß zwischen dem Bestand des sächsischen Königshauses und der Republik eintrat. Seine Vorschläge gipfelten in folgenden Sätzen:

„Der König selbst spreche es aus: Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate. Das erste Gesetz dieses Freistaates, das ihm die schönste Sicherung seines Bestehens gebe, sei: Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem Königshause Wettin und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Recht der Erstgeburt fort. — Der Eid, den wir diesem Staate schwören, er wird nie gebrochen werden, nicht, weil wir ihn schwören (denn wie viele Eide werden nicht in gedankenloser Anstellungsfreude geschworen!), sondern weil wir ihn mit der Überzeugung geschworen, daß durch jene Erklärung, jenes Gesetz eine Zeit unvergänglichen Glücks begründet wurde, das nicht allein auf Sachsen, nein! auf Deutschland, auf Europa die wohltätigsten, entscheidendsten Wirkungen auszuüben vermag."

Wagner hatte den Aufsatz im Dresdener Anzeiger unterzeichnet: „Ein Mitglied des Vaterlandsvereins", bekannte sich aber seinen Freunden und Vorgesetzten gegenüber ausdrücklich als dessen Verfasser. Er selbst berichtet in seinen Lebenserinnerungen über die Wirkung seines Auftretens und Vortrags im Vaterlandsverein: „Der Erfolg war ganz erschrecklich. Von der Rede des Königlichen Kapellmeisters schien in dem Gedächtnis der erstaunten Zuhörerschaft nichts zu haften als meine gelegentliche Auslassung gegen die Schranzen des königlichen Hofes. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Kunde von diesem unglaublichen Vorfall. Andern Tages hielt ich eine Probe von „Rienzi", welcher am folgenden Abend gegeben werden sollte; ich wurde von manchen Seiten beglückwünscht über meine aufopferungsvolle Kühnheit; der Orchesterdiener Eisolt meldete mir jedoch am Tage der projektierten Aufführung, daß diese abgeändert sei, und gab

mir zu verstehen, es habe eine Bewandtnis. Wirklich war das schreckliche Aufsehen, das ich erregt hatte, so groß geworden, daß von Seite der Direktion bei einer Aufführung des „Rienzi" die unerhörtesten Demonstrationen befürchtet wurden. Jetzt brach denn auch in den Tageblättern ein wahrer Hagel von Verwünschung und Verspottung los, mit welchem man von allen Seiten über mich herfiel, so daß an eine Abwehr gar nicht zu denken war. Sogar die sächsische Kommunal-Garde hatte ich beleidigt und ward von dem Kommandanten derselben zu einer Ehrenerklärung aufgefordert. Die unerbittlichsten Feinde hatte ich mir aber an den Beamten des Hofes, und namentlich der niederen Regionen desselben zugezogen. Ich erfuhr, daß sie unausgesetzt, soweit sie dahin gelangen konnten, den König und schließlich den Intendanten bestürmten, mich sofort aus dem Dienste zu jagen. Ich hielt es deshalb für nötig, an den Monarchen selbst mit einem Schreiben mich zu wenden, um ihm meine Handlungsweise zwar in dem Licht der begangenen Unbesonnenheit, nicht aber in dem einer sträflichen Handlung zu zeigen. Diesen Brief übersandte ich Herrn v. Lüttichau, mit der Bitte, ihn an den König gelangen zu lassen, zugleich auch, für mich einen kurzen Urlaub zu erwirken, um durch einige Entfernung von Dresden der ärgerlichen Aufregung Zeit zur Beruhigung zu lassen." Wagner benützte den ihm bewilligten Urlaub zu einem Ausflug nach Wien und Prag. Bei seiner Rückkehr schien sich in Dresden der Sturm gegen ihn völlig gelegt zu haben; er trat in seine gewohnte Funktion und Lebensweise ohne weitere Störung wieder ein. Durch die Entlassung seines Kollegen und Freundes Röckel und durch die bittere Enttäuschung über die Verweigerung der ihm in Aussicht gestellten königlichen Unterstützung zur Ordnung seines Schuldenwesens wurde

Wagner bald wieder zu neuer politischer Einmischung veranlaßt. Er verfaßte zunächst einen „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ und agitierte für denselben bei Ministern und einflußreichen Kammermitgliedern. Nach seinem Entwurf sollte aus Staatsmitteln nach Einschränkung der königlichen Zivilliste dieselbe Summe, die auf der Zivilliste für die Haltung eines Hoftheaters ausgesetzt war, für die Gründung und Unterhaltung eines „Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ verwendet werden. Wagner hatte auf die Ausführung seines Planes die weitestgehenden Hoffnungen gesetzt; daraus erklärt es sich, daß er (wie aus dem Protokoll einer Konferenz des Intendanten mit Wagner in Gegenwart Theodor Winklers hervorgeht), sich dazu hinreißen ließ, am 12. Februar 1849 sämtliche Mitglieder der Königlichen Kapelle im Saale des Gasthauses zum Lämmchen zu versammeln, wobei er „den dabei Anwesenden künftige bessere Zeiten versprochen haben soll, wo er ihnen mehr als jetzt würde nützen können, indem seine Pläne und Ideen zu ihrem Besten unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht realisiert werden könnten.“ Um diese Zeit disputierte Wagner mit Freund Röckel und dem von diesem gastfrei aufgenommenen russischen Revolutionär Bakunin viel über politische Fragen. Als am 1. Mai 1849 Graf Beust die sächsischen Kammern auflöste, mußte Musikdirektor Röckel, den nur seine Stellung als Abgeordneter bis dahin vor der Verhaftung geschützt hatte, aus Dresden fliehen. Im Interesse von dessen notleidender Familie fühlte sich Wagner verpflichtet, das von Röckel bisher herausgegebene Volksblatt weiter zu redigieren. Als am 3. Mai in Dresden, um die Anerkennung der deutschen Reichsverfassung durchzusetzen, die Revolution ausbrach, wohnte Wagner einer Sitzung des Vorstandes

des Vaterlandsvereins, wenn auch nur als Hospitant, bei. An den Barrikadenkämpfen hat er sich aber ebenso wenig beteiligt, wie die Sturmglocke zum Kampfe gezogen, was oft behauptet worden ist. Dagegen sah er, wie er selbst sagte, „durch das Unerhörte des Schauspiels angezogen," den Kämpfen in der Nähe zu. Als bekannt wurde, daß preußische Truppen zur Unterdrückung der Revolution heranzögen, ließ er von dem Drucker des Röckelschen Volksblattes Plakate drucken, die zur Verteilung an das sächsische Militär bestimmt waren und lediglich die Frage enthielten: „Seid ihr mit uns gegen die fremden Truppen?" Am 5. wurde in Dresden eine provisorische Regierung gebildet, zu der auch der wiedergekehrte Röckel gehörte. Um den Kämpfen, an denen bereits die Preußen teilnahmen, zusehen zu können, blieb Wagner am 6. und 7. Mai auf dem Turme der Kreuzkirche. Von hier aus sah er auch das alte Opernhaus, in dem er vor wenigen Wochen noch die Neunte Symphonie dirigiert hatte, infolge der revolutionären Kämpfe in Flammen aufgehen. Am 8. entschloß er sich, seine Frau zu ihrer besseren Sicherheit zu Verwandten nach Chemnitz zu bringen, ließ sich jedoch nicht abhalten, am 9. wieder nach Dresden zurückzukehren, um nochmals den dortigen Ereignissen beizuwohnen. Zu seinem Schrecken erfuhr er, daß die provisorische Regierung bereits hatte flüchten müssen und den Weg nach Chemnitz genommen habe. Auch er begab sich wieder dahin zurück, mußte aber hier hören, daß die provisorische Regierung gefangen und daß seines Bleibens ohne Gefahr in Chemnitz auch nicht sei, da man ihn in Gesellschaft der Hauptrevolutionäre wiederholt gesehen hätte. Sein Schwager, der Schauspieler Wolfram, der damals als Schutzmann fungierte, brachte ihn heimlich zu Wagen nach Altenburg, von wo er nach Weimar weiterreiste. Als er dort drei

Tage später erfuhr, daß er steckbrieflich verfolgt werde, entschloß er sich zur eiligen Flucht nach der Schweiz, wo er von Lindau aus mit dem Bodenseedampfer glücklich anlangte. Inzwischen hatte die Dresdner Hoftheaterleitung durch folgenden vom 11. Mai datierten Erlaß dem gesamten Personal gekündigt: „Die schreckensvollen kriegerischen und politischen Ereignisse, welche im Anfang dieses Monats Dresden betroffen haben, und das gänzliche Abbrennen des großen Opernhauses, wodurch die sämtliche Garderobe des Königl. Hoftheaters ein Raub der Flammen geworden. nötigen die Königl. Generaldirektion, im Auftrag des Königl: Hausministeriums, und unter Beziehung auf die in § 4 Ihrer Kontrakte ausdrücklich festgesetzten Bestimmungen, unter einvierteljähriger Aufkündigung und folglich, da der laufende Monat bereits zur Hälfte vorüber, mit Ende des Monats August d. J. diese Kontrakte aufzulösen und Sie Ihrer hiesigen Verpflichtungen zu entbinden. Es ist dies eine eventuelle Maßregel, welche um so dringender notwendig, als Se. Majestät sich noch nicht allergnädigst entschieden haben, ob das hiesige Hoftheater unter Königl. Administration fortbestehen oder gänzlich aufhören soll." Auf Lüttichaus befürwortenden Vortrag entschloß sich später der König durch Reskript vom 18. Mai für das Fortbestehen des Theaters unter der Bedingung der Herabsetzung der höheren Gehalte. Nur dem Dramaturgen Gutzkow und wenigen Mitgliedern des darstellenden Personals gegenüber wurde die Kündigung aufrechterhalten. Der geflüchtete Wagner, dessen Kapellmeisterstelle zunächst unbesetzt blieb (später trat Karl August Krebs vom Hamburger Stadttheater für ihn ein), verbrachte die nächsten Jahre fern der Heimat in der Schweiz und Paris; seine kunstschriftstellerische Laufbahn begann er im Herbst 1849 mit der von Otto Wiegand in Verlag

VOR DEM HAUSE DER LOLA MONTEZ
(GRÄFIN LANDSFELD) IN MÜNCHEN, 1848.

(Zu Seite 91)

genommenen und mit fünf Louisdor honorierten Schrift „Kunst und Revolution", in der sich Wagner in seinem revolutionären Sinne über die moderne Kunst und ihr Verhalten zur Gesellschaft verbreitete.

Auch in Stuttgart hatte der König (Wilhelm I.) im Unmut über die Ausschreitungen der Radikalen die Auflösung seiner Hofbühne beschlossen, doch stand auch er von diesem Vorhaben ab und zwar auf Zureden seiner „Freundin", der vormaligen Hofschauspielerin Amalie von Stubenrauch, die eifrig für ihre früheren Kunstgenossen eintrat. In der Ferienzeit, die diesmal vom 1. Juli bis 8. Oktober ausgedehnt wurde, erschien (am 20. August 1848) die erste Nummer des von Hackländer und Dingelstedt gegründeten humoristisch-satirischen Wochenblattes „Die Laterne", das sich die Aufgabe stellte, dem revolutionären „Eulenspiegel" Ludwig Pfaus entgegenzuwirken, die Märzerrungenschaften zu verspotten, Ehrfurcht vor den Thronen, Ruhe und andere Bürgerpflichten zu predigen. Das Titelbild der „Laterne" zeigte einen langgewachsenen Mann, der mit einem Anzündstock eine Gaslaterne enflammt hat, hinter der ein Blitz niederzuckt, während Fledermäuse und andere Nachtvögel von dannen flattern. Unter der Laterne drückt sich ein Volksschwarm vorbei, Frauen und Männer, die scheu zurückweichen, weil der schützende Mantel der Nacht über ihrem Haupte hinweggezogen ist. Die Illustration der Probenummer zeigt einen Volksredner, wildbärtig, mit aufgerissenem Mund; neben ihm schaut zu einem Fenster der lachende von einem Hof umgebene Vollmond herein. „Meine Herren", lautet die Unterschrift, „schließlich trage ich darauf an, daß durch dichte Fensterläden dem Mond fortan der Zutritt in unsere Versammlungen verwehrt werde, da derselbe, als von einem bedeutenden Hof umgeben, ein böses Licht auf uns alle werfen könnte!"

Das Erkennungszeichen als Kampforgan für den Hof und Adel gegenüber dem Witzblatt der Opposition, dem „Eulenspiegel", war damit der neuen Zeitschrift deutlich aufgedrückt. Zur Kennzeichnung des Tones, den der „Eulenspiegel" im Taumel der neuerrungenen Pressefreiheit anschlug, sei ein Bild mit der Aufschrift „Ludwig XVI., Trauerspiel von E. Delavigne", angeführt mit folgendem begleitenden Dialog: „Sagen Sie einmal, wer stirbt denn eigentlich in diesem Trauerspiel?" — Niemand als der König. — „Zum Kuckuck! da ist's ja ein L u s t spiel!" Hackländer-Dingelstedts „Laterne" hat neben ihrer politischen auch eine bühnengeschichtliche Bedeutung, da in ihr der Hofdramaturg Dingelstedt eine Fehde ausfocht über eine „Faust"-Aufführung gegen keinen Geringeren als David Strauß. Der Spielplan der Stuttgarter Hofbühne trug in den 1840er Jahren der freiheitlichen Richtung durch Aufführungen von „Tell", „Stumme von Portici", „Egmont", „Die Räuber", Michel Beers „Struensee" und Laubesche und Gutzkowsche Stücke Rechnung; 1849 machte sich die Reaktion bemerklich. Als Kuriosität ist hervorzuheben, daß in einem geschichtlich-denkwürdigen Augenblick, nämlich als der Oberamtmann Kegelen das in Stuttgart tagende Rumpfparlament im Juli 1849 auflöste, auf der Hofbühne die französische Vaudeville-Posse „Propriété c'est vol!" erschien, eine Parodie auf die politisch-soziale Umwälzung, eine klägliche Parodie, deren Aufführung bewies, daß man noch weit davon entfernt war, das Theater „als Nationalinstitut dem souveränen Volke in die Hand zu geben, eine dem Kultusministerium unterstellte dramaturgische Generalprüfungskommission für Bühnenleiter und Künstler aufzustellen, einen Normaletat der Gagen festzusetzen, die Bühnenbudgets zu veröffentlichen, die politischen Feste im Theater, als in der w a h r e n V o l k s k i r c h e zu feiern", wie Rudolf Gott-

schall in seinem Aufsatz „Das Theater in der Gegenwart, Vorschläge zur Reorganisation“ in Nr. 47 der „Jahreszeiten“ von 1848 verlangte.

In München kam es während der Revolutionsperiode bekanntlich zu besonders heftigen Kämpfen zwischen der Hofpartei und der Demokratie, zu Kämpfen, die um so mehr das Theater berührten, als die zur „Gräfin Landsfeld“ erhobene Tänzerin Lola Montez, die Favoritin des Königs Ludwig I., durch ihren dreisten Übermut zu Unruhen herausforderte. Als anfangs Februar 1848 durch Lola hervorgerufene studentische Konflikte die Schließung der Universität veranlaßten, bewirkte

SPOTTBILD: LOLA MONTEZ ALS HEXE.
„BERLINER KRAKEHLER“ 1848.

dies eine solche Gärung im Volke, daß der König kurz darauf in die Entfernung der abenteuerlichen Unruhestifterin willigen mußte. Ein gutgemeinter Theaterbericht aus München, mit dem die ihm folgenden Tatsachen nur in ironischem Zusammenhang stehen, lautet:

„Am 9. März in der Oper: „Die Königin von Leon" erschien nach allen beigelegten streitigen Punkten zwischen König und Volk unser Herrscherpaar wieder im Theater, wo großer Jubel die mit aufrichtiger Freude Erwarteten begrüßte und die Volkshymne aus tausend Kehlen unaufgefordert ertönte, wohl die schönste Ouvertüre, die der Vorstellung vorausgehen konnte. Möge dieses neugeknüpfte Band zwischen Thron und Volk nie mehr so straff gespannt werden, daß es zu zerreißen droht, und die Volkshymne ein Volksgebet bleiben." Am 8. März fand auch im Nürnberger Nationaltheater „zur Feier eines für Bayern hochbeglückten Ereignisses" (der Verabschiedung der Lola) eine große Festvorstellung statt. Aber schon am 20. März dankte Ludwig I. ab. Seine vertriebene Freundin führte später in Amerika, England und Australien ein abenteuerliches Leben und starb 1861 zu New York in größter Dürftigkeit. Den 1848er Unruhen gingen auf der Münchener Hofbühne liberale Bestrebungen im Spielplan voraus: Gutzkow, Laube und andere Jungdeutsche wurden damals eifrig berücksichtigt, „Zopf und Schwert", „Uriel Acosta", „Struensee", „Die Karlsschüler" und andere Stücke mit freiheitlicher Tendenz hatten großen Zulauf und fanden stürmischen Beifall. Nach der Thronbesteigung Maximilians II. trat die Pflege der Klassiker in den Vordergrund, insbesondere wurde Shakespeare zu neuem Dasein erweckt.

Das Karlsruher Hoftheater blieb 1848 auf höchsten Befehl „in Anbetracht der Zeitverhältnisse" einige Zeit geschlossen. Das Hoftheater in Darmstadt führte am 14. März ein „Dornröschen" von Duller mit Musik von Mangold auf, das eine „vaterländische Idee" verkörpern sollte. Das erwachte Dornröschen ist Germania, die sich die Krone auf das lockige Haupt setzt unter dem Lobgesang des befreiten Volkes. Die Darm-

städter Bühne geriet damals, zumal Großherzog Ludwig II. am 16. Juni starb, zwar in Gefahr der Auflösung, wurde aber am 26. November 1848 wieder eröffnet. — Das damals sehr bescheidene Hoftheater in Wiesbaden bereitete zwar, kurz nach den Pariser Februartagen, seinem Herrn eine merkwürdige Huldigungsfeier, vermochte aber nicht, dessen Huld seiner Bühne zu erhalten. Das nassauische Hoftheater verwandelte sich nach den Unruhen im Juli zunächst in ein „Stadt- und Nationaltheater" und wurde erst nach einem Jahrzehnt wieder herzoglich. An jenem Märzabend fand auf Befehl des Herzogs eine Wiederholung der Oper „Prinz Eugen" statt. Als Herzog Adolf am Schlusse des ersten Aktes seine Loge betrat, von den regierungsfreundlichen Theaterbesuchern stürmisch empfangen, erhob sich der Vorhang, und das ganze Opernpersonal begrüßte seinen Herrn mit dem Liede: „Heil Herzog Adolf!" Ein im zweiten Akte eingeschobener Liedvers lautete:

„So halten wir frei am Fürsten getreu,
Als er uns vertraut, hat er gut gebaut!
Und wer uns vom Herzen des Fürsten wollt' reißen,
Mag nun Franzose, mag anders er heißen,
Den jagen wir kräftig zum Lande hinaus:
Der Bürger steht fest für sein Fürstenhaus!"

Mitten in den aufgeregten Märztagen (am 19.) gab das Oldenburger Hoftheater als die erste Bühne in Deutschland Laubes „Prinz Friedrich". Nach der Rede des Prinzen im Schlußakt, in dem er den damaligen Fürsten Deutschlands vorwirft, daß sie sich Straßburg hätten rauben lassen, gab es demonstrativen, lang anhaltenden Beifall.

In Weimar, das seinen Hauptrevolutionstag am 8. März 1848 hatte, war vier Tage zuvor „Uriel Acosta" als Neuheit auf der Bühne erschienen. Lebhafte Kund-

gebungen knüpften sich hier an einige Stellen des ebenfalls neuaufgeführten Versdramas: „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange“ von Alexander Rost, insbesondere an die Sätze:

„Die Großen nicht, die V ö l k e r sind der Thronen Stützen“

und

„An des Jahrhunderts Pforte klopft die neue Zeit,
Drum haltet, Völker, euch zum Kampf bereit!“

Eine freiere Richtung war hier bereits 1847 angebahnt, in welchem Jahre zum ersten Male seit Bestehen des Hoftheaters (1791) „Kabale und Liebe“ gegeben werden durfte. Schillers bürgerliche Tragödie war in Weimar am 28. Mai 1785 durch Bellomos Gesellschaft eingeführt und bis 6. Februar 1790 von ihr dreimal wiederholt worden. Im Weimarer Hoftheater war sie verpönt, obwohl Goethes Hofschauspieler sie einstudierten und zeitweise auswärts (in Lauchstädt, Rudolstadt und Halle) zur Darstellung brachten. Das so lange ferngehaltene Jugenddrama Schillers wurde bei seinem Erscheinen am 11. November 1847 mit demonstrativem Beifall begrüßt und erlebte inzwischen über 60 Wiederholungen. Bei jener denkwürdigen Erstaufführung der „staatsgefährlichen“ Dichtung gab Durand den Präsidenten, Knorr den Ferdinand, Doris Genast die Luise, Frau Stör die Milford, Eduard Genast und Frau Seidel das Millersche Ehepaar, Wohlbrück den Wurm, Franke den Kalb und Weiß den Kammerdiener. Im gleichen Jahre erschien noch „Egmont“ neu eingeübt und als wichtigste Neuheit Laubes „Karlsschüler“ mit dem gastierenden Ludwig Dessoir in der Schillerrolle, Genast als Herzog, Frau Stör als Franziska und Doris Genast als Laura. Laube war auf Einladung der Intendanz nach Weimar gekommen und hatte sein Stück selbst in Szene gesetzt. Die Vorstellung ging „gut und glatt“ zusammen und

fand lebhaftesten Beifall; Schillers Kraftreden wider den Despotismus übten in jenen kritischen Tagen auch in Weimar packende Wirkung. — Im Hoftheater zu Hannover gehörten die nach längerem Verbot endlich zugelassenen „Karlsschüler" und „Uriel Acosta" ebenfalls zu den dramatischen Errungenschaften der Revolutionszeit, außerdem zeigten sich dort noch der politisch anrüchige „Moritz von Sachsen" von Prutz und nach langer Pause neu einstudiert Goethes „Egmont". Den „Uriel Acosta" nahm selbst die kurfürstliche Bühne in Kassel im Mai 1847 in ihren Spielplan auf, während die „Karlsschüler" dort erst aufgeführt werden durften, als das Theater ein königlich preußisches geworden war (1867). — In Braunschweig hatte das Sturmjahr 1848 die gute Wirkung, daß der Hof, gleich dem Berliner, sein französisches Theater: „Théâtre Ducal français" endlich auflöste. — Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater hatte in der Revolutionszeit schlimme Tage. Das sonst so kunsteifrige Publikum wurde durch die politischen Ereignisse abgelenkt; eines Abends betrug die Kasseneinnahme nur 2 Gulden 42 Kreuzer! Durch Vorschüsse aus der Stadtkasse und durch Anleihen wurde schließlich die finanzielle Krisis überwunden und die Gefahr der Schließung des Theaters abgewendet. „Zur Feier der Eröffnung der deutschen Nationalversammlung" fand am 21. Mai 1848 eine Festvorstellung statt mit folgendem Programm: S-moll-Symphonie von Beethoven, „Das deutsche Vaterland", Festrede, „Der Deutschen Freiheitssang" und Mozarts „Figaros Hochzeit".

Das Stadttheater in Frankfurt a. M. gab zu Ehren des Vorparlaments am 30. März Rossinis „Tell" mit vorausgehendem Prolog von Wilhelm Wagner, worin es hieß:

„Die Zeit ist um der vielgeprüften Tage,
Des ew'gen Flehns, der stets verhöhnten Klage;
Die Zeit ist um, sie hat sich überlebt.
Der alte Bau längst morsch gewordner Rechte
Genügt nicht mehr dem strebenden Geschlechte,
Das wie ein Aar die Schwingen hebt.
Die neue Zeit will andere Gestaltung:
Die Knospe schwillt zu neuer Blütentfaltung,
Und von den Alpen bis zum Ostseestrand
Erglänzt das schwarz-rot-goldne Band.

Seid uns willkommen, die ihr euch zum Bunde
German'scher Einheit schart in ernster Stunde,
Willkommen in der Stadt am Mainesstrom!
Des Vaterlandes Gruß tönt euch entgegen.
Ihr sollt den Grund zur Volksbeglückung legen
Und zu der Freiheit neuem Dom,
Zum festen Bau, an dem hinfort die Wellen
Der Tyrannei ohnmächtig sich zerschellen,
Zur Ehrensäule, die den Völkern sagt,
Daß hoch die deutsche Größe ragt! . . .

So möge denn bei diesem hohen Streben
Germania beschützend euch umschweben
Und euch zu ihrem Dienste liebend weihn!
Die deutsche Eiche grüne freudig wieder!
Ihr Heldengeister steiget segnend nieder,
Vorbild und Führer uns zu sein!
Hoch schlagen der Begeist'rung mächt'ge Flammen
Zu einer heil'gen Opferglut zusammen.
Ein dreifach Hoch dem deutschen Vaterland
Vom Rheine bis zum Ostseestrand!"

Stürmischer Beifallsjubel folgte diesem von Regisseur Breuer gesprochenen Festgruß, den allegorische Darstellungen begleiteten. Am 21. Mai wurde zur Be-

DER BARITONIST KARL FORMES ALS LEUTNANT
DER STUDENTENLEGION ZU WIEN IM MAI 1848
AUF DER BARRIKADE BEIM MAUTHGEBÄUDE.

(Zu Seite 100)

grüßung der deutschen Nationalversammlung eine Festvorstellung gegeben, die Webers Jubel-Ouvertüre einleitete, worauf die Erstaufführung von Uhlands „Ernst, Herzog von Schwaben" folgte. Das edle vaterländische Drama fand bei dieser Festgelegenheit begeisterte Aufnahme, und tiefen Eindruck hinterließen die wieder so angemessenen Worte des Uhlandschen Prologs von 1819:

„Das ist der Fluch des unglücksel'gen Landes,
Wo Freiheit und Gesetz darniederliegt,
Daß sich die Besten und die Edelsten
Verzehren müssen in fruchtlosem Harm,
Daß, die fürs Vaterland am reinsten glühn,
Gebrandmarkt werden als des Lands Verräter
Und, die noch jüngst des Landes Retter hießen,
Sich flüchten müssen an des Fremden Herd.
Und während so die beste Kraft verdirbt,
Erblühen, wuchernd in der Hölle Segen,
Gewalttat, Hochmut, Feigheit, Schergendienst.
Wie anders, wenn aus sturmbewegter Zeit
Gesetz und Ordnung, Freiheit sich und Recht
Emporgerungen und sich fortgepflanzt!
Da drängen, die so grollend ferne standen,
Sich fröhlich wieder in der Bürger Reih'n,
Da wirket jeder Geist und jede Hand
Belebend, fördernd für des Ganzen Wohl . . . "

Die geniale Tragödin Fanny Januschek sprach den Prolog mit hinreißendem Schwung. Das begeisterte Publikum bereitete an diesem Abend dem anwesenden Uhland, dem Dichter wie dem Politiker, stürmische Huldigungen; den Hervorrufen folgte Uhland nicht. Als nächste Festvorstellung gab das Stadttheater am 14. Juli zu Ehren des Reichsverwesers Erzherzog Johann Webers „Oberon" in glänzender Neuinszenierung. Auch im Frankfurter Theater machte sich die aufgeregte Volksstimmung während des Jahres 1848 sehr häufig in

Zurufen, demonstrativem Applaus und in der Absingung patriotischer Lieder Luft. Bei einer Aufführung der „Stummen von Portici“ mußte auf stürmisches Verlangen die Marseillaise gespielt werden. Robert Blums blutiger Schatten wurde in seiner Vaterstadt Köln am 25. November auf der Bühne des Stadttheaters feierlich heraufbeschworen; die Ankündigung „Zur Feier des Andenkens Robert Blums“ verhieß die mimisch-plastischen Bilder: 1. Die Barrikade, auf der Blum kämpfte; 2. Das Standrecht, das ihn zum Tode verurteilte; 3. Die Empfangnahme des letzten Briefes Blums an seine Familie; 4. Die Erschießung Blums in der Brigittenau; 5. Die Göttin der Freiheit.

Die erste Bühne, die außerhalb Berlins von den dortigen März-Ereignissen Notiz nahm, war das Stadttheater in Hamburg, dessen Direktion (Baison und Wurda) am 22. März folgende Bekanntmachung erließ: „In wärmster Teilnahme widmet einem hiesigen wohltätigen Publikum die Direktion des Stadt-Theaters die ergebene Anzeige, daß morgen, den 23. März 1848, auf vieles Begehren: TELL, Oper in 4 Aufzügen von Rossini und vorher: Die große Szene aus DON CARLOS zwischen König Philipp und Marquis Posa (Act 3) gegeben wird, und ist die halbe Brutto-Einnahme für die Wittwen und Waisen der bei den Kämpfen am 18. d. M. in Berlin gebliebenen Bürger bestimmt.“ In der Vorstellung vom 24. März wurde Webers Jubelouvertüre „mit daran sich schließendem Volkslied des freien vereinigten Deutschland, gesungen vom ganzen Theaterpersonal“, zu Gehör gebracht. Zu beiden Seiten der Bühne waren die Künstler aufgestellt, die Damen weiß, die Herren schwarz gekleidet, alle mit schwarz-rot-goldenen Schärpen. In der Mitte der Bühne thronte das lebende Bild Hammonia, ein deutsches Banner mit dem Doppeladler haltend. Der Text des Festliedes lautete:

„Schließe, Hammonia,
Dich fest mit Herz und Hand
Ans deutsche Volk!
Fühl' in des Ruhmes Glanz
Die hohe Wonne ganz:
Ein deutsches Volk zu sein!
Heil, Deutschland, Dir!"

Der Jubel hierüber war so groß, daß er nur durch die Melodie des Liedes: „Schleswig-Holstein meerumschlungen", die das Orchester anstimmte, gedämpft werden konnte. Auch sie entfesselte donnerähnlichen Beifall. Am darauffolgenden Sonntag wurde die patriotische Feier wiederholt; Arndts Vaterlandslied mußte als Zugabe folgen. Im April kam die ausgezeichnete dänische Tänzerin Lucile Grahn zum Gastspiel nach Hamburg. Da Fanny Elßler wegen ihrer Eigenschaft als Wienerin kurz vorher in Mailand ausgezischt worden war, erließ die vorsichtige Dänin im Anzeigenteil der „Hamburger Nachrichten" vom 15. April eine „Bescheidene Anfrage an das verehrte Hamburger Publikum": Ob sie unter den herrschenden Zeitverhältnissen auftreten dürfe? Sie bat um ein Zeichen, und schon am 17. April konnte sie unter den Inseraten jenes Blattes zwei Antworten in Versen lesen, deren hübscheste lautete:

„Die Kunst hat nichts mit Politik zu schaffen,
Sie ist erhaben ob des Tags Getöne:
Und ob auch nah und fern das Volk in Waffen,
Ist siegreich über alles doch — das Schöne.
Besieg' die Herzen mit der Anmut Waffen,
Wir harren Dein, Du Liebling der Kamöne,
Und tanzte Fanny Elßler Weltgeschichte, —
So tanze Du den Dänenhaß zunichte!"

Die Künstlerin wurde trotz der in Hamburg besonders erbitterten Stimmung gegen Dänemark aufs wohlwollendste aufgenommen. Am Sonntag, den 16. Juli,

veranstaltete Hamburg eine großartige „Feier der Reichsverweserwahl", die auch im Theater Ausdruck fand. Die Stadt prangte im Flaggenschmuck, lustig wehten die schwarz-rot-goldenen Fahnen neben den alten drei Türmen und dem Hansakreuz. Mittags donnerten 101 Kanonenschüsse und läuteten alle Glocken. Abends war allgemeine Illumination, die Straßen waren bis tief in die Nacht von einer friedlich durcheinanderwogenden Menge belebt. Im festlich beleuchteten Theater erklang Webers Jubelouvertüre, dann sprach Direktor Baison einen Festprolog „als Jubelgruß Ihm dargebracht"—

„Ihm, der gedankenvoll sich wendet
Zur großen Forderung der Zeit,
Bis ihre Lösung er vollendet
Durch Freiheit, Einheit, Einigkeit!"

In das dreimalige Hoch, das Baison am Schlusse des Festgedichtes dem Reichsverweser darbrachte, stimmte die Versammlung begeistert ein. Den übrigen Teil der Festvorstellung bildeten — zwei Akte der „Puritaner" und zwei Akte des „Stradella" — ein sonderbares Programm! Einen Theaterskandal veranlaßte im Juli das Gastspiel des hervorragenden Bassisten Karl Formes, der während der Barrikadenkämpfe in Wien sich als Führer der Studentenlegion hervorgetan hatte und mit seinen Barrikaden-Heldentaten Reklame zu machen suchte. In verschiedenen Schaufenstern war ein Bild ausgestellt, dessen Gegenstand „das apotheosierte Barrikadentum des Herrn Formes" war. Viele Hamburger verübelten dem Sänger das Prunken mit seinem revolutionären Treiben und empfingen ihn bei seinem Auftreten als Marcel in den „Hugenotten" mit Pfeifen, woran sich unbedachte Protestworte des Sängers und wüste Lärmszenen knüpften. Die politische Posse „Freiheit in Krähwinkel" von Johann Nestroy (1. Abteilung: „Revolution", 2. Abteilung: „Reaktion"), die ihr Verfasser

als Gastdarsteller des Journalisten „Eberhard Ultra" im September aus Wien mitbrachte, wurde von den Hamburgern entschieden abgelehnt; nach drei Aufführungen mußte Nestroy, der wütend ausgezischt wurde, sein Gastspiel abbrechen. „Dank dem tiefen Ernst der Zeit ist das Fade unerträglicher als je", erklärte ein Wochenblatt gegenüber diesem dreisten Versuch, die noch im Flusse befindliche unleugbar große politische Bewegung mit niedrigen Späßen zu bespötteln. Auch der Berliner Hofschauspieler Louis Schneider, der im Juni im Thalia-Theater auftrat, wurde gezwungen, sein Gastspiel abzubrechen. Bei seinem Auftreten als Dr. Wespe in dem gleichnamigen Lustspiel mußte er sogar mitten in der Rolle sein Spiel beenden und heimlich das Haus verlassen. Die Gegner des als Reaktionär verschrienen Künstlers hatten einen argen Tumult herbeigeführt. Viel Beifall fand in Hamburg Gottschalls dramatisches Gedicht „Marseillaise", das mit Bogumil Dawison als Rouget de L'Isle um jene Zeit etliche Male im Stadttheater gegeben wurde.

In Breslau war Gutzkows „Zopf und Schwert" das erste Stück, das die Erlösung der Bühne von den Fesseln der Zensur am dortigen Theater bezeichnete. Mit der größten Freudigkeit begrüßte die Breslauer Presse die Befreiung von dem schweren Zensurdruck. „Ein neuer und schöner Tag ist nun auch für die dramatische Dichtkunst angebrochen und sie wird hoffentlich mit den freigewordenen Schwingen gewiß nun auch einen gewaltigen Aufschwung nehmen, der ihr unter den traurigen Fesseln der Vergangenheit unmöglich gemacht war", schrieb Kurnick in der Breslauer Zeitung. Auf „Zopf und Schwert" folgte das Prutzsche Tendenzdrama „Moritz von Sachsen", das mit seiner Lobpreisung der Freiheit zwar allgemeine Beifallsstürme auslöste, aber in dem schlechten Geschäftsgang des Theaters keinen

Umschwung herbeizuführen vermochte. Die zahlreichen Versammlungen in großen Sälen der Stadt oder unter freiem Himmel, die Einrichtung der Bürgerwehr mit ihrem häufigen Alarm, die in Mode gekommenen „Katzenmusiken" und vieles andere drängten das Interesse für das Theater in den Hintergrund. An den Abenden des 20. und 21. März — nach Bekanntwerden der Berliner Vorgänge — blieb das Theater geschlossen. Dafür gab es am 24. März eine „Festvorstellung zur Feier der Wiedergeburt und Gründung eines neuen Deutschlands". Das Theater war reich geschmückt, Heese sprach einen von Dr. Lasker gedichteten Prolog, dann wurde vom gesamten Opernpersonal ein Festgesang: „Ich bin ein Deutscher" (auf Verlangen wiederholt) gesungen. Hierauf folgte Rossinis „Tell". Nach dem zweiten Akt der Oper mußte auf Verlangen des Publikums die Marseillaise gespielt werden, was später von der Presse scharf getadelt wurde; dennoch hieß es in den Zeitungen: „Es war kein Theaterpublikum, sondern eine große Familie, die gekommen war, um ein heiliges Fest zu feiern". Am Sonnag, 26. März, wurde die Festvorstellung mit der Oper „Die Stumme von Portici" wiederholt. Starken Zulaufs erfreute sich das neueinstudierte Studentenstück „Das bemooste Haupt" von Benedix, hauptsächlich dadurch, daß Kapellmeister Heintze aktuelle Gesangseinlagen eingefügt und eine der damals so beliebten Katzenmusiken auf die Bühne gebracht hatte. Beim Vortrag des damals sehr beliebten „Uhrenliedes" erregte besonderen Jubel der Vers:

„Drauf kommt die astronom'sche Uhr und zeigt dann
Dem König den Pulsschlag der Zeiten treu an;
Denn als das Volk kämpfte mit siegender Hand,
Da erfuhr er, wieviel es geschlagen im Land!"

Leider erkühnten sich einzelne Mitglieder in ihrem politischen Übereifer, klassische Dichtungen willkürlich

für ihre Zwecke zu verstümmeln. So verkehrte ein Schauspieler im Vortrage des Schillerschen Liedes von der Glocke die Verse:

„Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn"

in den barbarischen Unsinn:

„Wenn sich die Völker nicht selbst befrein ..."

selbstverständlich unter jubelnder Zustimmung der Menge. „Man befand sich eben im Taumel der jungen Freiheit", bemerkte entschuldigend der hierüber berichtende Kritiker Kurnick. — In Königsberg mußte nach Eintreffen der Nachricht von den Berliner März-Ereignissen das Stadttheater vier Tage lang geschlossen bleiben. Ein Bericht von Anfang Mai besagt: „Das hiesige Stadttheater leidet unter der lebhaften Teilnahme, die man allgemein den politischen Angelegenheiten zuwendet. Dennoch gelang es der Direktion, mehrmals ein zahlreiches Publikum zu versammeln, teils durch Prologe des Dramaturgen Dr. Rudolf Gottschall, welche die Zeitereignisse, besonders die Berliner Freiheitskämpfe und die Siege in Schleswig feierten und mit Begeisterung aufgenommen wurden, teils durch Gastspiele bedeutender Künstler." Von den neuaufgeführten Schauspielen bewährten die meiste Anziehungskraft Laubes „Prinz Friedrich" und Gutzkows „Zopf und Schwert".

In Leipzig wurde den Theaterfreunden am 22. März 1848 bekanntgegeben: „Wegen allgemeiner Illumination zur Feier der Vereidigung auf die Verfassungsurkunde heute kein Theater!" Am 26. April wurde in einer patriotischen Aufführung das neue Volkslied „Sieg der Freiheit oder Tod!" von Dr. Karl Herlossohn, von Albert Lortzing für vierstimmigen Männergesang komponiert, vom gesamten Sänger- und Chorpersonal vorgetragen. Auf stürmisches Verlangen des Publikums mußte es wiederholt werden. Auch im Leipziger Stadt-

theater kam es damals bei Aufführungen der von Direktor Schmidt besonders kultivierten Tendenzdramen von Laube, Gutzkow, Prutz, Kühne u. a. oft zu politischen Kundgebungen des freiheitsbegeisterten Publikums. Bei weiterer Umschau finden wir noch manche städtische Bühne, an der in irgendeiner, nicht immer geschmackvollen Form dem freiheitlichen und alldeutschen Geiste der Zeit gehuldigt wurde. In Bremen z. B. benutzte am 15. März bei der Erstaufführung der Oper „Prinz Eugen" von Gustav Schmidt der Sänger des Trinkliedes im zweiten Akt den Wiederholungsruf, um durch einen eingelegten Vers: „O Zensur, schlaf wohl, ewig wohl!" Beifallsstürme zu entfesseln. Über die Augsburger Theaterverhältnisse in den Jahren 1847 und 1848 berichtet F. A. Witz in seinem theatergeschichtlichen Werke: „Die politischen Schlagwörter in Bauernfelds ‚Ein deutscher Krieger' und ‚Großjährig', Zuengsans ‚Peter im Frack' und ‚Die Schleswig-Holsteiner' von Völderndorf wurden stürmisch beklatscht und oft wiederholt; dem ‚Weib aus dem Volke' folgte der ‚Mann', — das ‚Kind', — der ‚Minister aus dem Volke', und als im März 1848 die Bombe sich entlud, erschien eine Flut von schlechten Gelegenheitsstücken, die dennoch stets gefielen, da sie sich alle die Verdorbenheit der Höfe und des Adels und der Unterdrückung der Niederen zum Thema wählten. Es verging fast kein Abend, wo die Personen des ersten Ranges nicht zuhören mußten, wie ihre Standesgenossen unter dem Jubel des freien Volkes beschimpft wurden. Aber mit der wachsenden Reaktion trat Erschlaffung im Publikum ein." Aus Ulm ist das Kuriosum hervorzuheben, daß dort Direktor Kramer die damals in ganz Württemberg verbotenen ‚Karlsschüler' unter dem Titel ‚Die Polytechniker' einschmuggelte.

Das Wiener Burgtheater war vom 13. bis 20. März der Revolution wegen geschlossen. Den kriti-

DIE KOMIKER SCHOLZ UND NESTROY 1848 ALS WIENER BÜRGERWEHRMÄNNER AUF DER BÜRGERWACHE.

(Zu Seite 104)

schen Tagen war am 25. Februar als Neuheit das harmlose fünfaktige Drama „Agnes Sorel" von T. H. Grutsch vorangegangen, dessen von der Zensur übersehene Stelle: „Der König ist gut, aber seine Ratgeber verraten das Land" eine stürmische Beifallskundgebung veranlaßte. Am 23. März, zwei Tage nach der Verjagung Metternichs, erschien Kaiser Ferdinand, von konstitutionellem Glorienschein umflossen und stark bejubelt, wieder im Theater. Einige Tage später brachte Saphirs „Humorist" den geharnischten Artikel: „Die Nemesis vor dem Burgtheater", der außerordentliches Aufsehen erregte. Die Hauptstellen des Saphirschen Aufsatzes lauteten: „Das Burgtheater ist bis jetzt als toter, versteinerter Körper in der Reihe der deutschen Theater dagestanden, die Starrheit der Leitung verhinderte jede geistige Verjüngung. Jede Intelligenz wurde zurückgewiesen, jeder belebende Odem vor dem Hüsteln eines altersschwachen Prinzipes zurückgeblasen, und es trat jene Stagnation ein, welche die Anstalt, so reich an großen Kräften, so kaiserlich fundiert, in die Reihe des toten Repertoires setzte. Jetzt ist die Zeit der Regeneration in der Würde, in der Aufgabe, in der Mission dieses ersten deutschen Nationaltheaters. Statt der Zöpfe brauchen wir Köpfe, statt der Kritik den Mund zuzupetschieren, ist's jetzt Zeit, die Kunst, die edle, im Auge zu behalten, die Würde des Institutes, den Ruhm des Wollens, des Vaterlandes in seiner ersten dramatischen Kunstanstalt zu manifestieren." Gleich darauf stellte Kürnberger in den „Sonntagsblättern" für die Neugestaltung des Spielplans folgende Forderungen auf: „Haus und Herd, Weib und Kind müssen fortan die zweite, und Vaterland und Freiheit die erste Stelle in allen Herzen einnehmen, sonst sinkt der Staatsbürger wieder zum Privatmann herab. Das Familienschauspiel ist daher aufzugeben, das politische Schauspiel zu eman-

zipieren. Shakespeare hoch vor allem! Diesen stärksten Geist des freiesten Landes müssen wir von einer neuen Seite kennen lernen. Julius Cäsar und die Heinriche müssen wir auswendig lernen. Schiller ist zu pflegen, wie immer, denn ‚Carlos' und ‚Tell' werden ohne Maulkorb wie aus einer neuen Welt zu uns reden. ‚Wallenstein' ist an drei Abenden aufzuführen, ‚Götz' und ‚Egmont' mag man bringen wie sonst, indessen behauptet Schiller ewig den Vorzug vor der Goetheschen Dramatik." Am 29. März spielten die kaiserlichen Schauspieler als erste Neuheit nach Aufhebung der Zensur das Halmsche Lustspiel „Verbot und Befehl", dessen Titel Saphir zu dem boshaften Witz veranlaßte, es sei bisher immer ein Verbot der Zensur gewesen, irgendein gutes Stück, und ein Befehl der Intendanz, alle schlechten Stücke zu geben. Am 24. April, dem ersten Spieltage nach der Karwoche, bezeichnete der Anschlagzettel, der zur Feier des kaiserlichen Geburtstages als Neuheit „Die Karlsschüler" ankündigte, zufolge Allerhöchster Entschließung die kaiserliche Schauspielbühne wieder wie zu Zeiten Josefs II. als „k, k. Hof- und Nationaltheater". Es war ein denkwürdiger Abend. Ein Prolog von August Ludwig Frankl leitete die Festvorstellung ein; er begann mit den Worten:

„Ihr kennt den Ruf: ‚Der Freiheit eine Gasse!'
Unsterblich lebt der Name Winkelried.
Lang kämpfte Kunst hier mit gemeinem Hasse —
Gebt Raum der Dichtung, Raum dem freien Lied!"

Wie bereits erwähnt, wurde die glanzvolle Aufführung der „Karlsschüler" der Ausgangspunkt der Verhandlungen mit Laube, die eine Entschließung des jungen Kaisers Franz Josef im Dezember 1849 endgültig abschloß. Holbein bemühte sich inzwischen, den von allen Seiten anstürmenden Repertoirewünschen Rechnung zu tragen. Daher finden wir am

Burgtheater in der Zeit von 1848/49 als Neuheiten Hebbels „Judith" und „Maria Magdalene", Freytags „Valentine", Gutzkows „Urbild des Tartüffe" und „Uriel Acosta" und zum erstenmal in Wien die vollständige von albernen Zensurverstümmelungen befreite Wallenstein-Trilogie. Auch die Wiener Privatbühnen und die österreichischen Provinztheater machten sich rasch die gewonnene Freiheit zunutze, doch währte die Freude nicht lange, da schon mit dem 20. November 1850 wieder einschränkende Zensurvorschriften eingeführt wurden. Holbein hatte selbst auf solche Vorschriften hingewirkt, indem er in einer Denkschrift an die vorgesetzte Behörde betonte: „In den argwohnvollen Märztagen gleich nach Aufhebung der Zensur hielt ich es für Pflicht, durch mehrere bei Hofe augenscheinlich unbeliebte Darstellungen dem Publikum, welches bei jeder Veranlassung von Reaktion faselte, zu beweisen, daß der Hof nicht den geringsten Einfluß auf deren Auswahl nehme; aber in zu hoffenden ruhigeren Zeiten wird eine Theaterzensur ebenso notwendig sein, wie sie es in England und Frankreich ist, aber sie muß von einem Dramaturgen und nach einer hohen Orts verfaßten Instruktion vollzogen werden." Heinrich Laube, mit dessen Direktionstätigkeit 1849 die Glanzzeit des Burgtheaters begann, hatte seinerseits vor Übernahme des Amtes bezüglich des Burgtheaters sich dahin geäußert: „Zunächst wäre nötig, die Auswahl der Stücke nicht durch enge Linien zu beschränken, sondern der artistischen Direktion selbst so weit freie Wahl zu lassen, als nicht unmittelbare Verstöße gegen die Staatsraison ins Spiel kommen. Wenn die Direktion auf der Höhe der Zeit und des Geschmackes steht, so wird sie von selbst das unbefugt Übergreifende und Wilde und unter allen Umständen das Rohe abhalten. Der künstlerische Maßstab ist ja

hierin strenger und sicherer als irgend ein polizeilicher. Die Direktion wird, um jeglicher Strebsamkeit eine hilfreiche Hand zu bieten, manches Ungewöhnliche zulassen müssen, aber sie wird durch die Art der Darstellung ungewöhnlicher Dichtungen, sie wird durch das große Ganze ihrer Leistungen den bemessenen Gang würdiger Form immer unzweifelhaft siegreich einhalten. Man wird bald erkennen, daß sie ungewöhnliches Neues nur bringt, um die Möglichkeit großer Entdeckungen in der Form nicht auszuschließen, daß sie nur das bringt, was den unverkennbaren Charakter poetischer, also edler Kraft an der Stirne trägt, daß sie aber die immerhin seltenen Ungewöhnlichkeiten niemals in der Absicht bringt, um den erworbenen Stil der Würdigkeit leichtsinnig zu stören. Sie wird jegliche echte Produktion fördern, nicht aber allen halbreifen Experimenten dienstbar sein wollen." Noch weitere Reformstimmen, die uns aus dem Jahre 1848 entgegentönen, verdienen Erwähnung, zumal sie zum Teil gleiche oder ähnliche Vorschläge befürworten, wie sie in den gegenwärtigen Revolutionstagen wieder vorgebracht werden. Während einer der damaligen Stimmführer die jämmerlichen Verhältnisse der Wanderbühnen beleuchtete, forderte ein anderer das Einschreiten der Nationalversammlung gegen die verderblich hohen Gagen der Opernsänger! Der Hamburger Schriftsteller und Sozialist Theodor Hagen wies dem deutschen Theater in Aufsätzen „Über die Bedeutung des Sozialismus für die Bühne" die Aufgabe zu, den Widerspruch aufzudecken, der zwischen dem Geiste unserer gesellschaftlichen Einrichtungen und dem der Humanität bestehe. Der Baritonist Hammermeister erhob einen Weheruf in seiner Schrift: „Die dramatische Kunst — eine Ausgesetzte!"; ein preußischer Schauspieldirektor verlangte „deutsche Na-

tionalbühnen, frei von jedem Eintrittsgeld", deren Kosten durch eine allgemeine Steuer beschafft werden sollen. In der „Kölnischen Zeitung" machte Gutzkow Vorschläge „zur Bühnenreform, mit besonderer Rücksicht auf die Königlichen Schauspiele in Berlin". Eduard Devrient, der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, vertrat seine Anschauungen in der Schrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschland" und trat mit dem preußischen Kultusminister v. Ladenberg in Verbindung, der den großen Plan gefaßt hatte, den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu bringen und staatlich zu organisieren. Devrients Reformvorschläge entsprachen den Absichten des Ministers, der anerkannte: „daß die Eindrücke, welche das Theater hervorbringt, die stärksten aller Künste seien, daß sie daher wohltätige oder nachteilige sein müssen, der Staat also eine ernste Aufforderung habe, sich heilsamer Wirkungen vom Theater zu vergewissern. Dasselbe Ministerium, welches Bildung und Veredlung der Nation zur Aufgabe habe, welches Religion, Wissenschaft und Kunst in ihrem Zusammenhange überwacht, müsse es in seinen Pflichtenkreis einschließen, sich auch des Theaters zu bemächtigen." Wie Devrient versichert, war es dem Minister bereits gelungen, König Friedrich Wilhelm für die Theaterreform zu gewinnen. Bei der bevorstehenden Neuregelung der Zivilliste sollte die Theatersubvention von derselben abgelöst und auf den Etat des Kultusministeriums übertragen werden, zugleich sollten sämtliche Bühnen des preußischen Staates demselben Ministerium unterstellt, den Hof- und Polizeibehörden des Landes aber abgenommen werden. Der Zustimmung der Abgeordneten und der Geldbewilligungen für diese Pläne glaubte der Minister sich gewiß halten zu dürfen. Da Ladenberg 1850 dem

Ministerium Manteuffel weichen mußte und die Reaktion den Ladenbergschen Ideen feindlich gegenüberstand, blieben diese Reformbestrebungen unerfüllt. Übrigens wurden dagegen auch aus der Mitte der Demokratie lebhafte Bedenken und Proteste erhoben. Man wollte die dramatische Kunst völlig frei wissen, wies allen bevormundenden Einfluß zurück und perhorreszierte den „Staatsgendarmen". Eduard Devrients Neigung, die dramatische Kunst zu einem Monopol des Staates zu machen, wurde von rechts und links mit Nachdruck bekämpft.

Wie immer in erregten Zeiten wurde auch in den 1840er Jahren die dramatische Kunst allzusehr der Politik, also unkünstlerischen Zwecken dienstbar gemacht. Mit bitterem Spott geißelt Heinrich Heine in der Vorrede zu „Atta Troll" diesen Mißbrauch: „Die Musen bekamen die strenge Weisung, sich hinfüro nicht mehr müßig und leichtfertig umherzutreiben, sondern in vaterländischen Dienst zu treten, etwa als Marketenderinnen der Freiheit . . . Der leere Kopf pochte jetzt mit Fug auf sein gutes Herz und die Gesinnung war Trumpf!" Die Jung-Deutschen beherrschten das Theater mit historischen Stücken, denen die echte Größe fehlte und in denen die Gestalten der Geschichte zu Masken des politischen Spieles wurden. Helden längst versunkener Jahrhunderte sprachen auf der Bühne mit vielem Pathos von den Gedanken und Wünschen der für die Dichter allermodernsten Zeit. Es überwogen „Tendenz und Tendenzelei, zeitgemäßes Geistreichsein ohne Form, ohne Leben, ohne Beherrschung des Stoffes". Im Vordergrund standen nicht die künstlerisch Vollgültigen, die naiv Schaffenden, die echten Priester der Kunst, sondern die dichtenden Politiker, die den Freiheitssturm geschickt ausnutzten. Ihre Kunst hatte in jenen Jahren den stärk-

sten Erfolg, denn sie appellierte an die Leidenschaften des Tages und fand naturgemäß dort ein mächtig widerhallendes Echo. In gerechter Erbitterung über diese Bevorzugung der einseitigen Tendenzdramatiker bemerkte Friedrich Hebbel in seiner 1850 in der „Wiener Zeitung" veröffentlichten Abhandlung „Über die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen" u. a.: „Wer nicht im Stande ist, eine runde, in sich abgeschlossene Schöpfung zu erzeugen und sie mit warmblütigen Gestalten zu beleben, der schlägt eine Welt von Brettern zusammen, schiebt Automaten hinein und läßt diese eine Menge von prikkelnden Anspielungen und Beziehungen auf die Tages-Interessen ausschütten. Man jubelt ihm zu, wenn er's trifft, was kaum mißlingen kann, und der elendeste Stümper trägt den Kranz davon, der dem Künstler gebührt; dieser aber geht leer aus, da die Sympathien für Puppen und für lebendige Menschen sich gegenseitig notwendig ausschließen." Aber so groß der Erfolg der politischen Tendenzdramatik, so flüchtig ist er auch. Mit den äußeren Bedingungen, die ihn schaffen, muß er auch selbst hinschwinden, wenn er in nicht Innerlichem und Künstlerischem begründet war. Was gilt uns heute die Dramatik des jungen Deutschland? Auch die seinerzeit am meisten bejubelten und am lautesten gepriesenen Stücke von Prutz, Gutzkow, Laube usw. haben nur noch als Dokumente des damaligen Zeitgeistes Interesse für uns; ihr künstlerischer Reiz ist längst verblaßt und ihre dramatische Wirkung für immer dahin, während Hebbels Dichtungen, damals verkannt, unterschätzt und zurückgesetzt, inzwischen zu hoher Geltung gelangten und nun dauernd in der vordersten Reihe des Spielplans hochstrebender Bühnen stehen. Hebbel ist zweifellos der bedeutungsvollste Dichter, der aus jener gärenden Zeit dem

deutschen Theater erwachsen ist. Seine „Maria Magdalene", im Frühjahr 1848 in Berlin und Wien neuaufgeführt, ist die wichtigste dramatische Erscheinung jener Zeit, das erste wahrhaft tiefgehende soziale Drama des 19. Jahrhunderts.

Hier ist noch des reichbegabten Robert Griepenkerl zu gedenken, des zu jener Zeit in Braunschweig als Professor der Ästhetik und der Kunstgeschichte wirkenden Dichters von „Maximilian Robespierre", „Die Girondisten", „Ideal und Welt" und anderen beachtenswerten Dramen. Griepenkerls Stücke ermangeln freilich einheitlicher, straffer Handlung, sind aber durch großartige Auffassung des Stoffes, Gedankengehalt, Schwung der Sprache und eine Menge geistreicher Einzelheiten ausgezeichnet. „Maximilian Robespierre", das bedeutendste und erfolgreichste seiner Dramen, das die Stimmung der Bewegung von 1848 in begeisterter Weise apotheosierte, erregte bei seinem Erscheinen (1850 auf der Bühne, 1851 im Druck) außerordentliches Aufsehen. Am 17. Januar 1850 erlebte das fünfaktige Trauerspiel auf der Braunschweiger Hofbühne seine Uraufführung mit so durchschlagendem Erfolg, daß viele Wiederholungen aufeinander folgen mußten, obwohl Braunschweig damals mit insgesamt 33 000 Einwohnern nur ein kleines Theaterpublikum hatte. Mehrere bedeutende Kunstkräfte von auswärts traten darin auf: in der Titelrolle der treffliche Hofschauspieler Kaiser von Hannover und Emil Palleske von Oldenburg, der später als Vorleser und Schillerbiograph allgemein bekannt geworden ist; als Vadier gastierte der berühmte Theodor Döring vom Berliner Hoftheater, und in der weiblichen Hauptrolle, als Therese Cabarrus, zeigten sich gastweise Frau v. Cornberg, Fräulein Haase von Bremen und Fräulein Franke von Mainz. Von Braun-

AUS DER URAUSGABE VON SCHILLERS
„WILHELM TELL", 1804.

(Zu Seite 56, 72, 73, 106)

schweig aus nahm Griepenkerls „Robespierre“ den Weg über zahlreiche deutsche Bühnen. Noch im selben Jahre erschien das Stück mit starkem Erfolge in Oldenburg (zuerst mit Palleske, dann mit dem gastierenden Kaiser als Robespierre, Moltke als Danton, Schneider als Vadier und Anna Löhn als Therese Cabarrus), in Bremen (mit Kaiser als Gast), in Leipzig (mit Kläger, Kühn, Guttmann und Lina Schäfer in den Hauptrollen), in Breslau, wo der Hamburger Charakterspieler und Theaterdichter C. A. Görner fünfmal als Robespierre gastierte und nach Max Kurnick eine Meisterleistung individualisierender Gestaltungskunst bot und auch Baumeister als Danton sich auszeichnete, in Linz, wo das Stück unter dem Titel: „Die Schreckensherrschaft in Paris“ erschien, in Frankfurt a. M., Magdeburg, Stettin, Würzburg, Köln, Ballenstedt und Rostock. In Hamburg, wo Griepenkerl im Februar 1850 seine Dichtung zuerst öffentlich vorgetragen hatte, fand sie bei der Darstellung im Stadttheater nur wenig Anklang. Auch Griepenkerls zweites Drama: „Die Girondisten“, am 4. Dezember 1851 in Braunschweig uraufgeführt, fand weite Verbreitung, wurde aber weniger beifällig aufgenommen. Das die soziale Frage berührende Schauspiel „Ideal und Welt“ versagte auf der Bühne trotz mehrfacher sorgsamer Einbürgerungsversuche. — Auf dem Gebiete des Lustspiels ist als wertvolle Nachfrucht der Revolutionszeit Freytags geistsprühende Komödie „Die Journalisten“ hervorzuheben, in der politische Verhältnisse mit feiner Kunst zu einem dauernd wirksamen Bühnenwerk gestaltet sind. Wie Hebbels Trauerspiel „Maria Magdalene“ ist auch Freytags Lustspiel aus dem vollen Menschenleben frisch herausgegriffen und eben darum ein Zeit- und Charaktergemälde von überzeugender Wahrheit und immer wieder fesselnder Kraft.

In Frankreich, insbesondere in Paris, hatten die Theater durch die politischen Erschütterungen des Jahres 1848 schwer zu leiden. Die Februarrevolution und Wiederherstellung der Republik brachte zwar die erwünschte Befreiung von der Zensur, im übrigen aber große Nachteile, namentlich finanzielle Einbußen, obwohl die Bühnenleitungen sich eifrig bemühten, den neuen Verhältnissen Rechnung zu tragen. Die Pariser Große Oper verwandelte sich schnell in das „Théâtre de la Nation" und das Théâtre français in das „Théâtre de la République". Wenige Tage nach dem Umsturz zog der gefeierte Schauspieler Frédéric Lemaitre auf der beliebtesten Volksbühne, der Porte St. Martin, als Titelheld in Pyats Rührstück „Der Lumpensammler von Paris" während seiner Hauptszene aus dem Kehricht einer Pariser Gasse eine Königskrone und frühere Polizeidekrete hervor und warf sie unter dem Jubel der Zuschauermenge in seinen Sammelsack. Auf derselben Bühne erschien auch eine neue Nachahmung des Schillerschen „Wilhelm Tell" mit eingeschobenen Tiraden gegen die Unterdrücker der Völker und gegen alle Feinde der Freiheit. Das bereitwillige Eingehen auf die Wünsche der freiheitsbegeisterten Pariser bewahrte die Schauspielunternehmungen aber keineswegs vor bitteren Nöten. Mit jedem Tage verschlechterte sich der Besuch. Viele Theaterhabitués wurden durch Verluste, Sorgen und Ängste, viele andere durch Teilnahme an den Versammlungen der politischen Klubs ferngehalten.

In den meisten Theatern wurde fast allabendlich der Gesang der Marseillaise dem Programm eingefügt. Neben diesem beliebtesten Freiheitsliede und einem anderen Liede aus der ersten Revolution: „Le chant de départ" ist besonders noch ein Sang aus Alexandre Dumas' langem Schauspiel: „Chevalier Montrouge", das

die Hauptbegebenheiten der ersten Revolution in effektreichen Bildern schildert, damals außerordentlich populär geworden. Es ist das Abschiedslied der zum Tode verurteilten Girondisten und lautet:

Par la voix du canon d'alarme,
Lorsqu'elle appelle ses enfants,
De la France séchons les larmes.
C'est sa mère que l'on défend.
Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

Frères, pour une cause sainte,
Quand chacun de nous est martyr,
Ne proférons pas une plainte.
La France un jour vient nous bénir.
Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

Du créateur de la nature
Bénissons encore la bonté,
Nous plaindre serait une injure,
Nous mourons pour la liberté.
Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

La gloire suivra chaque frère,
Que notre coeur n'ait pas de fiel;
Ce que nous perdons sur la terre,
Nous sera rendu dans le ciel.
Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

Der Dichter dieses Liedes der todbereiten Girondisten war einer der ersten, die sich zur Republik bekannten und von der gestürzten Regierung auffällig lossagten, obwohl gerade Dumas dem Königtum verpflichtet war, denn er verdankte Louis Philipp seine erste Anstellung bei der Indendanz des Orleansschen

Hauses und fand in dieser Sinekure die Möglichkeit, sich zu seiner dramatischen Laufbahn vorzubereiten.

Noch im Februar wurde in der Pariser Presse die Volksforderung laut, die bisherigen königlichen Theater, die immer große Eintrittspreise hatten und mithin dem Volke wenig zugänglich waren, sollten die Preise bedeutend herabsetzen; diese Theater, die seit langer Zeit Nationalunterstützung erhalten, müßten auch der Nation offen stehen. Kurz darauf tauchten verschiedene Reformpläne für das Pariser Theaterwesen auf. Der Bildhauer Etex schlug vor, aus dem Marsfeld ein ungeheures Amphitheater zu machen, in dem die gesamte Pariser Bevölkerung großen dramatischen Vorstellungen beiwohnen könnte. Ein anderer, der Dichter und Kritiker Theophile Gautier, gab die Anregung, man solle die 20 Pariser Theater auf vier vermindern, nämlich auf die Oper, eine Bühne für Lust- und Trauerspiel, eine dritte fürs Vaudeville und eine vierte für Melodramen und Volksschauspiele; aber diese vier neuen Schauburgen sollten so groß sein, daß viele tausend Zuschauer darin Platz fänden. Diese und andere Projekte wurden anfangs eifrig erörtert; in Anbetracht der allgemeinen Geldnot wurden sie aber als unausführbar bald zu den Akten gelegt. Im März wurde auf Antrag des Bürgers Lockroy, des Regierungskommissärs bei dem Theater der Republik, von dem Minister des Innern beschlossen, unentgeltliche Volksvorstellungen zu geben. Diese Freivorstellungen sollten aus Meisterwerken der französischen Dramatik, aus besonders geeigneten Gelegenheitsstücken und Vorträgen von Nationalweisen bestehen. Die Freikarten wurden durch die Behörden an Unbemittelte verteilt. Die erste Freivorstellung mit sehr buntem und langem Programm nahm nahezu fünf Stunden in Anspruch und endete erst um 1 Uhr

nachts. Man begann mit einem festlichen Vorspiel der George Sand (Madame Dudevant): „Le roi attend". Der träumende Molière sieht in diesem Einakter seine erlauchten Nachfolger in der dramatischen Kunst, und als er aufwacht und den König (Ludwig XIV.) sucht, für den er arbeitete, ehe er in Schlaf versank, zeigt ihm der Genius der neuen Zeit das Parterre mit den Worten: „Hier sitzt der König!" Das Pariser Volk fühlte sich sehr geschmeichelt, daß man es so poetisch als den wahren König verherrlichte und klatschte begeistert Beifall. Auf den „wartenden König" folgte Corneilles Tragödie „Horace" und Molières „Malade imaginaire", dann wurden drei Lieder (Abmarschlied, „Die junge Republik" und die Marseillaise) vorgetragen und zum Abschluß noch ein auf die Tagesereignisse anspielendes „Proverbe" aufgeführt. „Der Saal bot einen seltsamen Anblick", berichtet ein Besucher der denkwürdigen Vorstellung. „Allenthalben waren Trophäen mit dreifarbigen Fahnen angebracht; die mobilen Nationalgarden mit roten Schärpen um den Hals versahen den Dienst und hielten Ordnung. Es waren genau so viele Eintrittskarten durch die Polizeipräfektur und die Maires verteilt worden, als Plätze im Hause vorhanden sind. Das Prinzip der Gleichheit schien zur vollen Geltung gebracht: die Löwen in Blusen saßen vom ersten bis zum letzten Platz zwischen den Löwen mit gelbglacierten Handschuhen, und bunt durcheinander sah man die Federhüte schön geputzter Löwinnen und weiße Hauben jeden Alters. Der Putz der Exprinzessinnen, Herzoginnen, Marquisinnen, Gräfinnen und Baronessen kam da und dort unter den Toiletten der Fischweiber der Halle, der bescheidenen Grisetten und frechen Loretten zum Vorschein. In der ehemals königlichen Proszeniumsloge prunkten runde Mützen, Leder-

kappen, sogar schwarze und weiße Schlafmützen. Die Mitglieder der provisorischen Regierung hatten sich in das Orchester verloren, und unter ihnen machte sich besonders Ledru-Rollin durch sehr lebhafte Gestikulationen bemerkbar. Gestehen muß man indessen, daß dieses Theater wohl noch nie ein aufmerksameres Publikum hatte. Sobald die Musik das Zeichen gab, war alles totenstill und ganz Auge und Ohr; nur als die patriotischen Gesänge begannen, nahm jedermann aktiven Anteil an der Vorstellung und trug das Seinige nach Kräften zum gewaltigen Chorus bei." Die zweite Freivorstellung, bei der statt Corneilles „Horace" Racines „Phèdre" zur Darstellung gelangte, hatte schon einen ganz anderen Charakter. Hier bestand die Mehrheit des Publikums schon nicht mehr aus den Unbemittelten. Es hatten sich sehr viele eingefunden, die keiner Gratiskomödie bedurften, um das Theater der Republik besuchen zu können: „Sie waren nicht wegen der Vorstellung gekommen," versichert unser Gewährsmann, „das Benehmen des Volkes in diesem weiland aristokratischen Hause war das Schauspiel, dem sie nachgingen. Daneben wollten sie Demoiselle Rachel die Marseillaise singen hören. Man bemerkte namentlich, daß die Freunde mehrerer republikanischer Minister die besten Plätze und Logen mit ihren Freundinnen besetzt hatten. Dabei war am Eingang des Saales ein Billetthandel gegen bares Geld im Schwung, der weit widerlicher war als der gewöhnliche, und die Eintrittskarten wurden oft doppelt so hoch bezahlt, als sie bei einer Nichtgratisvorstellung kosten. Die Bluse war selten und der Glacéhandschuh in ungeheurer Mehrzahl. So sind auch diese Freivorstellungen schnell ein Gegenstand der Spekulation geworden und das Gratis der Ironie. Freilich ist den meisten von denen, an die Billetts verschenkt werden, weit mehr mit einem

zwölfpfündigen Brot als mit einer theatralischen Vorstellung gedient, selbst wenn die Rachel die Marseillaise singt und die Phädra noch so meisterhaft darstellt." Auch in der Großen Oper, dem „Théâtre de la Nation", fanden unentgeltliche Aufführungen für das Volk statt. Hier wurde „Die Stumme von Portici" vorgeführt, deren feurige Revolutionsarien besonders zündeten und die Blusenmänner und Haubenträgerinnen zu stürmischen Kundgebungen begeisterten. Zum Schluß wurde noch die damals in allen Theatern obligate Marseillaise, begleitet von szenischen Bildern, gesungen. Das Lied Rouget de l'Isles wirkte aber hier nicht so mächtig wie bei dem Vortrag der Rachel im Théâtre français. Alle Pariser Journale bestätigten übereinstimmend den ganz außerordentlichen Eindruck des Rachelschen Vortrags. Auch außerhalb Paris, bei ihren Gastspielreisen im Sommer und Herbst, erzielte die große Tragödin mit ihrem tiefbeseelten Sang und Spiel des Freiheitsliedes eine Wirkung von unwiderstehlich hinreißender Gewalt. Besonders anschaulich schildert Art und Eindruck ihres Vortrags ein Deutscher, der die Künstlerin während ihres Gastspiels im September 1848 in Straßburg sah: „Die Rachel erschien in demselben Kostüm, in dem gewöhnlich die Republik 1848 abgebildet wird. Die dreifarbige Fahne lehnte seitwärts. Die Künstlerin sah geisterhaft bleich aus; ihre Wangen waren ohne Schminke; die Glut der schwarzen Augen vermehrten noch die Blässe. Die Rachel begann auf ganz eigentümliche, merkwürdige Weise. Es war keine Rede, es war kein Gesang, sondern ein Flüstern, schauerlich wie das Säuseln des Windes in den Wipfeln der Bäume vor dem Ausbruch eines Gewitters. Allmählich wurde die Stimme stärker und schwoll so mächtig an, wie der zarten Brust der Schauspielerin kaum zuzutrauen war. Bei der letzten Strophe ergriff sie die Fahne, mit der

sie niederkniend sich malerisch drapierte, und schloß unter unerhörtem Beifallssturm und unter einem Regen von Kränzen. Ob sie mit oder ohne Begleitung sang, weiß ich nicht zu sagen, denn ich hörte nichts als die Stimme der Rachel. Ich hatte ein eigentümliches Gefühl an den Wurzeln der Haare, als wollten diese sich sträuben, und es traten mir Tränen in die Augen."

Eine ganz merkwürdige Vorstellung fand an einem schönen Maisonntag im Hofe des Großen Opernhauses bei Pflanzung eines Freiheitsbaumes statt. Das gesamte Opernorchester hatte sich vor dem Garderobenmagazin aufgestellt; Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Choristen und Choristinnen fanden sich in Festkleidung ein. Der Pfarrer der Kirche St. Roch weihte das Bäumchen und sagte dann: „Bürger! Die Fahne unseres Herrn Jesus Christus, die Standarte des Kreuzes, muß sich wundern, sich hier zu sehen. Doch nein, es ist ja das Haus der Harmonie, und Gott ist der Vater der Harmonie, er ist die Harmonie selbst!" Hierauf hielt Ledru Rollin im Namen der Regierung eine Rede, in der er von einer glänzenden Zukunft der Republik und der Oper sprach; er lobte die Chöre und Gesänge der „Jüdin" und rühmte auch (die Gegenwart der katholischen Geistlichkeit ganz vergessend) die „Hugenotten". Er versicherte, daß die Oper nun bald auch den „Propheten" Meyerbeers erhalten werde. Diese „erhabene, noch unbekannte Schöpfung, von den ersten Sängern und Tänzern Europas aufgeführt", müsse ganz Europa herbeilocken, um sie zu bewundern. Musikvorträge folgten. Mit einer Ansprache des Polizeipräfekten Caussidière, die in den Ruf ausklang: „Laßt uns Republikaner ohne Lärmen sein!", und mit Hochrufen aller Versammelten auf die Republik, auf Caussidière und auf die Oper schloß der festliche Akt.

Obwohl die Pariser Theater die Eintrittspreise herabsetzten, verschlechterte sich der Besuch von Woche zu Woche. Zu einem vollständigen Stillstand des Theaterlebens führten sodann die Schreckenstage vom 23. bis 26. Juni, als General Cavaignac den nach Auflösung der Nationalwerkstätten ausgebrochenen Aufstand unter großen Opfern niederzwang. Sämtliche Schauspielhäuser mußten ihre Pforten schließen, einige wurden in Spitäler für Verwundete verwandelt und das Ächzen der Verwundeten trat an Stelle ergötzlichen Gesanges und Spieles. Mehrere Wochen dauerten die unfreiwilligen Ferien, während welcher über fünftausend Künstler, Beamte und Theaterarbeiter brotlos waren. Einige Bühnen stellten ihren Betrieb überhaupt ein, so das von dem Komponisten Adam geleitete neue Operettentheater. Die Italienische Oper flüchtete nach England und blieb bis zum Herbste dort. Auch das von Dumas 1847 gegründete und erfolgreich eingeführte „Théâtre historique" nahm längeren Gastaufenthalt in London. Diejenigen Theater, die im Laufe des Juli wieder eröffneten, hatten schwer zu kämpfen, denn zahlendes Publikum fand sich nur wenig ein; selbst bei ausgiebiger Verteilung von Freikarten gelang es kaum, die Säle einigermaßen zu füllen. Die meisten Unternehmer gerieten in tiefe Schuldenlast, obwohl sich die Künstler und Angestellten bedeutende Gehaltsverminderungen hatten gefallen lassen. Auch die bisher staatlich unterstützten Bühnen gerieten in Not und sahen sich zu bedeutenden Einschränkungen gezwungen. Auf dringende Bittgesuche hin bewilligte die Nationalversammlung den Hauptbühnen besondere Unterstützungen, insgesamt 650 000 Francs, von denen 170 000 der Großen Oper, 105 000 dem Theater der Republik, 86 000 der Komischen Oper und je 30 000 der Porte St. Martin und dem Gaité zufielen. Die Große Oper,

die nach vierwöchiger Pause mit „Robert le diable" den Betrieb wieder aufnahm, hatte damals hauptsächlich die Opern Meyerbeers, Rossinis und Halevys auf ihrem Spielplan, während in der Komischen Oper Aubers, Donizettis, Herolds und Boildieus Werke vorherrschten. Das Théâtre français bot wieder vorwiegend die klassischen Stücke Corneilles, Racines und Molières und daneben kleine Schau- und Lustspiele Mussets. Hervorragende Neuheiten blieben aus. „Die Republik hat noch nicht Zeit gehabt, die herkömmlichen dramatischen Armseligkeiten durch etwas Neues zu ersetzen", bemerkt ein zeitgenössischer Kritiker. Das beliebteste Volkstheater, die Porte St. Martin, suchte durch Mord- und Spektakelstücke das Publikum anzulocken. Die von der früheren Regierung verbotene Komödie „L'Auberge des adrets" und deren Fortsetzung „Robert Macaire", grelle Verherrlichungen abgefeimten Gaunertums, fanden dank der hervorragenden Leistungen des genialen Lemaitre in den Hauptrollen Beifall und Zulauf, zumal witzige Anspielungen auf politische und unpolitische Spitzbuben des damaligen Paris geschickt eingeflochten waren. Auch das neue Spektakelstück „Tragaldabas", in dem Lemaitre wieder einen schurkischen Glücksritter mit blendender Virtuosität darstellte, bewährte Zugkraft. Einige Neuheiten mit Anspielungen auf republikanische Zustände brachte das Vaudeville-Theater, darunter eine Posse „Weiberclub", worin die politisierenden Damen verspottet wurden. Die Ermordung der Herzogin von Choiseul-Praslin im Herbst 1848 wurde sofort von drei Dichtern für Pariser Boulevardbühnen ausgenutzt; eines der drei Stücke, „Madame de Sennerey" betitelt, behauptete sich längere Zeit mit Erfolg auf dem Spielplan. Die Italienische Oper, die — aus England zurückgekehrt — im Oktober wieder begann, machte schlechte Geschäfte; die Beiträge der

Abonnenten waren von 130 000 Francs im Vorjahre auf 34 000 herabgesunken. Besseren Zuspruch hatten die kleinen Possen- und Singspielbühnen. Gegen den Winter zu wich allmählich die Theaterscheu der Pariser wieder regerer Anteilnahme. Im September bereits wurde den Theaterleitern amtlich die Bildung einer aus drei Mitgliedern bestehenden, vom Minister des Innern eingesetzten „Kommission" angezeigt, welche die Theater „im Interesse der Moral und der Sicherheit des Staates" überwachen solle" — eine Art Zensur war also schon nach sieben Monaten völliger Freiheit wieder eingeschmuggelt, zunächst allerdings in wenig bemerklicher Weise. Mehr als durch ernste Dramen wurde in Paris durch die sogenannten „Fantaisies", kecke Gelegenheitsstücke satirischer Art, politische Agitation auf der Bühne betrieben. Besonders berühmt wurde Clairvilles Satire „La Foire aux idées", eine amüsante dramatische Kritik der sozialistischen Ideen Proudhons, Saint-Simons, Fouriers und Cabets. Das Haupttheaterereignis des Jahres 1849 in Frankreich war das Erscheinen der längst angekündigten, überschwenglich angepriesenen und mit größter Ungeduld erwarteten Oper „Der Prophet" von Meyerbeer. Dank seinen blendenden Effekten in Handlung und Musik fand das den damaligen Neigungen des Theaterpublikums weit entgegenkommende Werk enthusiastische Aufnahme und nahm von Paris aus rasch im Triumphe den Weg über alle Opernbühnen der Kulturländer. Am Tage nach der Uraufführung (16. April 1849) berichtete Meyerbeer seiner alten Mutter, die ihm Glück- und Segenswünsche gesandt hatte, über den Erfolg und die Leistungen der Künstler:

„Gott hat dein Gebet erhört, theure, geliebte Mama, denn so viel man nach einer ersten Vorstellung beurtheilen kann, so ist der „Prophet" (unberufen und zur guten Stunde sei es gesagt) ein großer, glänzender Succeß. Viele Leute

behaupten, daß sie diese Oper weit über ‚Robert' und die ‚Hugenotten' setzen. Die Aufnahme war enthusiastisch. Roger wurde schon nach dem zweiten Acte, die Viardot nach dem vierten Acte herausgerufen, zum Schlusse Alle, und das Publicum gab keine Ruhe, bis ich zuletzt mich entschließen mußte, obgleich sehr ungern, auch herauszukommen. Aber der Ruf ‚Meyerbeer!' wollte gar nicht enden. Gefallen, wenn man nämlich nach den Applaudissements schließen soll, hat bis auf vier oder fünf Stücke Alles. Aber den größten, nachhaltigsten Eindruck machten folgende Stücke: Im ersten Act das große Ensemblestück der Anabaptistenpredigt und eine zweistimmige Romanze von Mr. Castellan und Me. Viardot in der höchsten Vollendung gesungen. Im zweiten Act die Erzählung des Traumes und eine Romanze, die Roger mit großem Liebreiz sang. Ein einfaches Adagio, von der Viardot mit solcher Vollendung und tragischem Ausdrucke vorgetragen, daß es dreifach applaudirt wurde. Dann das Hauptstück des Actes, ein Männerquartett, worin Roger als Schauspieler und Sänger wahrhaft rührend und ergreifend war (womit der Act schließt), nach welchem er herausgerufen wurde. Im dritten Act gefiel vorzüglich ein Bouffe-Terzett von drei Männerstimmen und das Ballet-Divertissement, welches allerliebst in Scene gesetzt ist. Meine Balletmusik soll mir, wie man sagt, diesmal glücklich gerathen sein, besonders ist man mit einem Galopp und einer Redowa sehr zufrieden. Das zweite Tableau des vierten Actes, das in der Kirche spielt und 22 Minuten dauert, obgleich es nur einen Triumphmarsch und das Finale enthält, ist die Hauptscene des Stückes, sowohl als Gedicht wie als Musik. Du kannst dir denken, wie gespannt ich auf die Wirkung desselben war. Gott sei Dank, die Wirkung hat meine Erwartung übertroffen, man hat in dieser Scene wie in einer Tragödie geweint. Aber einen großen Theil der Wirkung bin ich der Viardot schuldig, die sich als Sängerin und Schauspielerin zu einer tragischen Höhe erhob, wie ich sie noch nie auf dem Theater gesehen habe. Auch Roger war in dem Moment, wo er seine Mutter verleugnet, ganz vortrefflich: Beide wurden nach diesem Acte stürmisch hervorgerufen. In den Proben war die Befürchtung allgemein, daß nach diesem Acte kein fünfter Act möglich sei. Und doch hat die große Arie der Viardot im fünften Acte solche foudroyante Wirkung gemacht, daß sie mit einer vierfachen Salve Applaudissements, wie ich sie nur in Wien kannte, über-

schüttet wurde, und man eine kleine Pause machen mußte, ehe das Duett angefangen werden konnte. Und auch das Duett zwischen der Viardot und Roger hat eine ganz außerordentliche tragische Wirkung hervorgebracht. Dann aber sinkt die musikalische Wirkung in den darauf folgenden Scenen. Allein ein wundervoller Brand, womit das Stück endigt, kam uns zur Hülfe, um den Enthusiasmus bis zuletzt wachzuhalten. Alles jedoch, was ich dir hier mitteile, theure Mama, ist die Wirkung der ersten Vorstellung, und sehr häufig verraucht der Enthusiasmus einer ersten Vorstellung in den folgenden. Gebe Gott, daß dies nicht bei dem ‚Propheten' der Fall sei. In den Debats und Constitutionel sind heute schon ein paar sehr freundliche Zeilen über die Vorstellung."

Der große Erfolg hielt auch bei den Wiederholungen an und pflanzte sich weithin fort, doch erkannten ernste Musiker und Kunstrichter sogleich die innere Hohlheit dieses pompösen Effektstückes. Besonders Robert Schumann kämpfte erbittert (aber erfolglos) gegen diesen „Sieg des Unsinns", gegen dieses „widerliche Gemisch der schreiendsten Unnatur" und erklärte gegenüber den vielen Verhimmelungen: „Ich habe kein Wort dafür, wie die Musik mich anwidert!" Richard Wagner, der während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1850 einer Wiederholung in der Großen Oper beiwohnte, bemerkt darüber in seinen Lebenserinnerungen: „Auf den Trümmern aller Hoffnungen für einen neuen und edeln Aufschwung, wie er im vergangenen Jahre alle Besseren belebt hatte, sah ich hier als einzigen Erfolg einer auf Kunsttendenzen gerichteten Negociation der provisorischen Regierung der französischen Republik, dieses Werk Meyerbeers, gleichsam wie die Morgenröte des nun angebrochenen schmachvollen Tages der Ernüchterung über die Welt dahin leuchten. Mir war so übel von dieser Aufführung, daß ich, unglücklicherweise in der Mitte des Parketts placirt, dennoch die stets gern vermiedene Bewegung nicht scheute, welche durch das Fortgehen während eines Aktes

seitens eines Zuhörers hervorgerufen wird. Es kam aber in dieser Oper, als die berühmte ‚Mutter' des Propheten ihren Schmerz schließlich in den bekannten albernen Rouladen verarbeitete, darüber, daß ich genöthigt sein sollte, so etwas anzuhören, zu einem wirklich verzweiflungsvollen Wutausbruch in mir. Nie vermochte ich je wieder diesem Werke die geringste Beachtung zu schenken." Und Heinrich Heine spottete in seinem „Romancero":

„Heil dem Meister, der uns teuer,
Heil dem großen Beeren-Meyer,
Heil dem großen Meyer-Beer!
Der nach Nöten, lang und schwer . .
Der nach langen, schweren Nöten
Uns geboren den Propheten! . . .
Welche Tiefe, welche Breite!
Hier auf diesem Erdenglobus
Gibt's kein beßres Wasser-Opus!
Es ist hochsublim poetisch,
Urtitanisch, majestätisch,
Groß wie Gott und die Natur! . . ."

Französische Tendenzstücke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Theaterzustände in Rußland und Polen.

Im Juli 1850, also noch unter der Republick, verlangte der Minister des Innern Baroche in der Nationalversammlung die sofortige Wiederherstellung der gesetzlichen Theaterzensur, und die Deputierten genehmigten den vorgelegten Gesetzentwurf ohne viel Widerrede, nachdem auf Pariser Bühnen arge Ausschreitungen, besonders durch unsittliche Possen, in weiten Kreisen Ärgernis erregt hatten. Die Zensur trat nun wieder in Kraft und zwar nach dem schon 1806 eingeführten System: Die Arbeit wurde verteilt an einen beratenden Ausschuß, der die neuen Bühnenwerke zu prüfen und die Unterhandlungen mit den Dichtern und Theaterleitern zu pflegen hatte, und zwei „Inspecteurs", die beauftragt waren, die Durchführung der Kommissionsbeschlüsse zu überwachen und die Theateraufführungen zu kontrollieren. Als unter dem zweiten Kaiserreiche die Zensur immer strenger gehandhabt wurde, wagten die politischen Stücke nur noch unterlegene Parteien und gestürzte Regierungen zu geißeln. Der ältere Dumas schrieb seinen „Richard Darlington", in dem er die Wahlmache der Regierung verspottete, und Emile Augier griff in den „Effrontés", im „Fils de Giboyer" und in „Lions et Renards" bestimmte politische Gruppen an. Nach dem deutsch-französischen Kriege, unter der dritten Republik, war das erste politische Stück Sardou's „Rabagas", dessen Titelheld als eine Karikatur Gambettas aufgefaßt wurde. Sardou eiferte darin gegen den politischen Rhetor, den gewerbsmäßigen Oppositionsmann, da er im Überhandnehmen

dieser Gattung ein Zeichen des Verfalls erblickte: „Quand une civilisation est vormoulue, l'avocat s'y met! — Tous les grands peuples, Athènes, Rome, ont fini par ces travailleurs de la langue! . . . Où l'homme d'action disparaît, le rheteur surgit. C'est l'heure des belles paroles et des vilains actes, des petits faits et des grands mots! . . . Et tandis que Byzance discute pour un adverbe de plus ou moins, silencieusement venus dans l'ombre, voici les Turcs à la porte, qui agissent et ne parlent pas!" Den Schauplatz von Rabagas' Heldentaten verlegte Sardou nach Monaco; in der Figur des Generals Petrowlski, einem fahrenden Ritter der Demokratie und Commis-voyageur der Barrikadenkämpfe, verspottete er den alten Garibaldi. „Rabagas", am 1. Februar 1872 am Vaudeville zuerst aufgeführt, also ein Jahr nach der Belagerung von Paris und den Kommunegreueln, veranlaßte einen großen Skandal. Weniger geräuschvolle Kundgebungen riefen Daudets Dramen oder dramatisierte Romane „Le Nabob", „Numa Boumestan" und „Les Rois au exil" hervor. Kleine Tumulte erregten die halbgeschichtlichen Dramen „Garibaldi" und „Juarez". Dann erschien Sardous „Thermidor", ein Drama, das wie eine scharfe Kritik der Revolution anmutete und deshalb zuerst verboten wurde. Das Verbot gab Anlaß zu einer Interpellation in der Kammer, und Clemenceau sprach damals das berühmte Wort: „Die Revolution ist ein Block". Das Wort ist geblieben, und „Blockpolitik" inzwischen auch in Deutschland ein landläufiger Ausdruck geworden. Von weiteren politischen Dramen aus der neueren Zeit sind noch zu erwähnen: des Nationalisten Maurice Barrès „Journée parlamentaire", ein Stück, das den Boulangismus zum Gegenstande hat, Sardous „Daniel Rochat", Clareties „Monsieur le Ministre", Bissons „Deputé de Bombignac", Lemaîtres „Deputé Leveau"

DAS DEUTSCHE STADTTHEATER IN RIGA, 1919 DURCH BRANDLEGUNG DER BOLSCHEWISTEN ZERSTÖRT.

(Zu Seite 131)

und Delpits „Mademoiselle de Bressier", denen sich noch zahlreiche weniger erfolgreiche politische Gelegenheitsstücke anreihen.

In Rußland hat die große Revolution vom 14. März 1917 die despotische Zarenherrschaft, die so unerschütterlich befestigt schien, mit jäher Sturmesgewalt zertrümmert und damit auch für die Entwicklung des so lange geknechteten Theaterwesens freie Bahn geschaffen. Strenger und rücksichtsloser als in irgendeinem anderen Lande schaltete und waltete in dem Riesenreiche des Zaren die Zensur, die alle freiheitlichen Regungen der dramatischen Literatur niederzuhalten suchte und die Aufführung jedes irgendwie verdächtigen Theaterstückes kurzweg verbot. Es ist heute noch ein ungelöstes, vielumstrittenes Rätsel, wie im Jahre 1840 bei der Petersburger obersten Zensurstelle Gogols Lustspiel „Der Revisor", das mit unerhörter Kühnheit die ätzende Lauge des Witzes und Spottes über Rußlands bestechliche und träge Beamtenwelt ergoß, durchschlüpfen konnte. Mit seiner überwältigenden Komik, seiner wahrheitsgetreuen Milieuschilderung und scharfen Charakterzeichnung erregte dieses heitere Kampfstück ungeheures Aufsehen; das Publikum als der leidende Teil jauchzte ihm zu, in der russischen Beamtenschaft aber erhob sich ein gewaltiger Sturm dagegen, und zahlreiche Proteste forderten ein Verbot. Zar Nikolaus I. verstand aber in diesem Falle Spaß; in einer liberalen Anwandlung wies er nicht nur die Verbotanträge zurück, sondern ordnete sogar ausdrücklich an, daß dieses dramatische Spottgemälde russischer Beamtenwirtschaft in allen Theatern seines Reiches gespielt werden solle. Zu Ende der 1840er Jahre wurde infolge der revolutionären Bewegungen in Westeuropa, die ihren Niederschlag auch in Rußland hatten, die Theaterzensur besonders streng und schlug die Litera-

tur vollends in Banden. Seitdem hatten sich die Verhältnisse nur wenig gebessert, obwohl ausgezeichnete dramatische Talente wie Ostrowskij, Dostojewski, Tolstoij, Gorkij, Tschechow u. a. m. eifrig eine freiere Gestaltung des russischen Bühnenwesens anstrebten. Erst mit dem Sturz der Zaren- und Beamtenherrschaft ist eine neue Zeit der Freiheit für das Theater in Rußland angebrochen, doch hemmen vorerst noch die chaotischen Zustände in dem freien Volksstaat den erhofften gedeihlichen Aufschwung. Große Hoffnungen knüpfen sich auch in Polen an die neuen Verhältnisse. Schwer lastete das russische Joch auf Polens Bühnenwesen, und schon in früheren Jahrhunderten schwächten und lähmten politische und soziale Kämpfe, äußere und innere Streitigkeiten und Erschütterungen das dortige Kunstschaffen. Als Kongreßpolen russische Provinz wurde, übernahm der russische General Rautenstrauch die Oberaufsicht über die Warschauer Bühne. Nach der Versicherung eines Zeitgenossen führte er eine Knutendisziplin ein und sorgte dafür, daß ja nichts Nationales sich hervorwagte. Unter ihm bestand der Spielplan „aus schlechten Übersetzungen des Schalsten und Abgeschmacktesten, was die dramatische Literatur aller Länder produzierte". Auch Rautenstrauchs Nachfolger waren rücksichtslos darauf bedacht, das polnische Theater niederzudrücken und insbesondere alle nationalen, alle freiheitlichen Regungen zu ersticken. „Das polnische Theater in Warschau ist ein frecher Hohn des unglücklichen Volkes", schrieb 1845 ein polnischer Patriot, „denn alles Nationale ist von demselben verbannt." Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam unter dem Pseudonym Josef Maskoff das patriotische Tendenzstück „Tamten" (Jener) heraus, eine der stärksten Anklagen gegen das russische Regiment in Warschau; mit ergreifender Realistik schildert es das Lei-

den der polnischen wissensdurstigen und volksfreundlichen Jugend unter dem barbarischen Walten der russischen Polizei und Gendarmerie. Die uns so übel gelohnte Befreiung Polens durch die deutschen Waffen sichert nun dem Polentum die lang entbehrte und heiß ersehnte Ausübung nationaler Dramatik. Groß ist bei allen Polen die Begeisterung über die nationale Wiederaufrichtung. Möge sie auf dramatischem Gebiet gute Früchte zeitigen und zu der erträumten Blüte der polnischen Bühnenkunst führen! Von den Talenten der Gegenwart dürfte besonders die vielseitige Gabriele Zapolska fähig und bereit sein, die für das polnische Drama gewonnene Freiheit in neuen Schau- und Lustspielen auszunutzen. Ihr Drama „Die Warschauer Zitadelle", das polnisches Leben unter russischer Tyrannei in ergreifenden Bildern schildert, ohne freilich streng künstlerischem Maßstabe zu genügen, ist während des Krieges auch auf zahlreichen deutschen Bühnen mit starkem äußeren Erfolg zur Darstellung gelangt. — Eine bittere Enttäuschung haben diejenigen erfahren, die einen glänzenden Aufschwung der deutschen Bühnenkunst in Riga und anderen baltischen Städten erhofften. Das prächtige Rigaer Stadttheater, der Sammelpunkt der baltischen Deutschen, die wichtigste Pflegestätte deutscher Sprache und Eigenart und ein mächtiges Bollwerk, an dem jahrzehntelang alle Russifizierungsversuche abprallten, ist bekanntlich im Januar 1919 durch Brandlegung bolschewistischer Fanatiker völlig vernichtet worden, und bei den trostlos gestalteten Verhältnissen im Baltenlande scheint dort auf lange Zeit hinaus ein Aufblühen der deutschen Kunst gestört zu sein. Dank des Kunstsinnes und der Opferwilligkeit der deutschen Balten hatte das Rigaer Theater trotz der russischen Hemmnisse und Bedrückungen seit langer Zeit einen hohen Rang unter den deutsch-

sprachigen Bühnen behauptet. Wie viele hervorragende Künstler haben, gleich Richard Wagner, im Personal der Rigaer Bühne gewirkt und sich vervollkommnet! Wie viele Kunstgrößen haben dort bei Gastspielen herzliche Aufnahme gefunden und Triumphe gefeiert! Das vandalischer Zerstörungswut zum Opfer gefallene Theater hatte 32 Jahre lang der deutschen Kunst gedient: am 1. Septebmer 1887 war das nach dem Plane Paul Bohnstedts auf der Stätte des älteren Baues neuerrichtete Haus unter Rösickes Direktion mit einem Festspiel und Goethes „Iphigenie auf Tauris“ feierlich eröffnet worden.

Die November-Revolution 1918.

Der russischen Revolution folgte, nicht minder überraschend, die gewaltige Umwälzung in Deutschland, die am 8. November 1918 von Kiel ausging, binnen weniger Tage sämtliche deutsche Throne wegfegte und den alten Obrigkeitsstaat plötzlich in einen freien Volksstaat umwandelte. Die unglückliche Wendung des Krieges veranlaßte diese große deutsche Revolution, doch wäre ihr auffallend schnelles und sicheres Umsichgreifen und volles Gelingen gewiß nicht möglich gewesen, wenn der Boden des Kaiserreiches nicht längst unterwühlt gewesen wäre. Mißgriffe führender Persönlichkeiten, Überhebungen des Junkertums und der Militärgewalt, Ausschreitungen des Kapitalismus, Fehlurteile, die als Klassenjustiz aufgefaßt werden konnten, und andere üble Erscheinungen hatten schon lange vor dem Kriege breite Massen des Volkes erbittert und den radikalen Parteien zugetrieben, die nur auf den geeigneten Augenblick zum Sturze der alten Staatsform warteten. Wiederum sind manche Anzeichen auf den weltbedeutenden Brettern dem furchtbaren Gewittersturm vorangegangen. Trotz der Hemmungen der polizeilichen Zensur, die ängstlich darauf bedacht war, die Ventile der öffentlichen Meinung verschlossen zu halten, fand das dumpfe Grollen unzufriedener Massen zeitweise starken Widerhall im Bühnenhause. Mehr und minder begabte Dramatiker gaben der Volksstimmung bald in beziehungsreichen Bildern aus der Vergangenheit, bald in unmittelbaren Schilderungen ungesunder Gegenwartszustände Ausdruck. Besonderes Aufsehen erregte Gerhart Hauptmanns Volksdrama „Die Weber", dessen öffentliche Aufführung erst nach mehrjährigen hart-

näckigen Kämpfen mit der Zensur möglich wurde. Den Hintergrund dieses revolutionären Schauspiels bildet bekanntlich der Weberaufstand vom Sommer 1844 im Eulengebirge. In fünf Bildern zeigt es die Not der hungernden Weber, die Drangsalierungen der Arbeiter in der Fabrik Dreißiger, die aufreizende Wühltätigkeit des Reservisten Moritz Jäger, der den erregten Webern das revolutionäre „Dreißiger"-Lied vorsingt:

„Hier im Ort ist ein Gericht,
Noch schlimmer als die Femen,
Wo man nicht erst das Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.

Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer.

Die Herrn Dreißiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen;
Davon ein jeder tapfer schindt,
Anstatt was zu verbergen.

Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Dämone,
Ihr freßt der Armen Hab und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne.

Hier hilft kein Bitten und kein Flehn,
Umsonst ist alles Klagen —
„Gefällt's euch nicht, so könnt ihr geh'n,
Am Hungertuche nagen".

Nun denke man sich diese Wut
Zum Elend dieser Armen,
Zu Haus oft keinen Bissen Brot;
Ist das nicht zum Erbarmen?

Erbarmen, ha! ein schön' Gefühl,
Euch Kannibalen fremde,
Ein jedes kennt schon euer Ziel:
's ist der Armen Haut und Hemde."

ferner die nachfolgenden Ausschreitungen der Arbeiter und das tragische Ende des alten Webers Hilse, dessen Sohn in die Bewegung hineingerissen wird, während er selbst in seinem Gottvertrauen von der gewaltsamen Auflehnung nichts wissen will. Am 20. Februar 1892 legte die Direktion des „Deutschen Theaters" in Berlin (Adolf L'Arronge) dem Berliner Polizeipräsidium Hauptmanns Schauspiel in der Dialektausgabe mit dem Gesuch um Erteilung der Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung vor, wurde aber am 3. März 1892 dahin beschieden, daß die Erlaubnis aus ordnungspolizeilichen Gründen versagt werde; Veranlassung zu dem Verbote gäben der Inhalt des ersten, vierten und fünften Aktes, sowie Teile des zweiten und dritten Aktes. Unter dem 22. Dezember 1892 legte die Direktion das Stück mit einigen Streichungen von neuem vor. Diesmal in der hochdeutschen Ausgabe. Das Polizeipräsidium blieb bei seinem ablehnenden Bescheid. Auch der Einspruch gegen diese Entscheidung beim „Bezirksausschuß" zu Berlin am 7. März 1893 blieb erfolglos. In seiner Abweisung des Einspruchs betonte der Bezirksausschuß u. a., es liege die Besorgnis nahe, daß, wenn das Stück in einem öffentlichen Theater in Berlin zur Aufführung kommen sollte, die Empfindungen der etwa unter den Zuschauern befindlichen unzufriedenen Elemente in einer die öffentliche Ordnung gefährdenden Weise aufgeregt werden könnten. Gegen das Urteil des Bezirksausschusses legte Rechtsanwalt Dr. Grelling als Rechtsbeistand des Verfassers Berufung beim Oberverwaltungsgericht ein. In der Berufungsschrift finden sich u. a. folgende Ausführungen von bedeutsamem, allgemeingültigem Inhalt: „Der Umstand, daß dieser oder jener törichte Zuschauer etwas in das Stück hineinlegen könnte, was nicht darin steht, kann doch dem Autor nicht zur Last gelegt werden. Die Gefahr einer miß-

verständlichen Auffassung der Absichten eines Bühnenwerkes, die Besorgnis der Verallgemeinerung von Anschauungen und Vorgängen, welche nur der Ausfluß individueller Verhältnisse sind, liegt schließlich bei jedem Werke der Literatur vor. Wollte man daraufhin Aufführungen verbieten, so müßten gerade die bedeutendsten Dichtungen, müßten ein „Julius Cäsar", ein „Coriolan", ein „Wilhelm Tell", ein „Faust" usw. von der Bühne verbannt werden. Alle hervorragenden Heldengestalten, welche die Phantasie unserer größten Dichter geschaffen hat, weichen in Wort und Tat mehr oder weniger von der geordneten Straße ab, auf welcher die Masse einherzieht und welche man als Staats- und Gesellschaftsordnung bezeichnet. Der Kampf eigenartiger Charaktere gegen die bestehende Ordnung ist das Hauptmotiv aller tragischen Konflikte." Dr. Grelling teilte damals dem Gerichte auch die Erklärung des Dichters selbst mit: „Daß es ihm vollständig ferngelegen habe, mit den „Webern" eine sozialdemokratische Parteischrift zu verfassen; in einer derartigen Absicht würde er eine Herabwürdigung der Kunst sehen; nur die christliche und allgemein menschliche Empfindung, die man Mitleiden nennt, habe ihm sein Drama schaffen helfen". In der Verhandlung vor dem Oberverwaltungsgericht am 2. Oktober 1893 beantragte Assessor Böttcher als Vertreter des Polizeipräsidiums die Zurückweisung der Berufung. Das Stück sei tatsächlich in und ihnen die Hoffnung des Sieges durch revolutionäre hohem Grade geeignet, die niederen Massen zu erregen Mittel vorzuspiegeln; das Stück habe eine revolutionäre Tendenz, ähnlich wie die „Räuber" und „Kabale und Liebe". Das Weberlied insbesondere müsse jeden Menschen mit anständigem Gefühl empören. Rechtsanwalt Dr. Grelling replizierte mit dem Hinweise, daß gerade die „Räuber" und „Kabale und Liebe" am König-

lichen Schauspielhause zu Berlin und zwar in der Zeit der französischen Revolution anstandslos aufgeführt worden seien; was das absolute Königtum gewagt habe, müsse heute, wo die Freiheit der Gedankenäußerung zum Rechtsgrundsatz erhoben sei, gewiß gestattet werden, zumal da Schiller seinen Stücken die Tendenz bewußt aufgeprägt habe — siehe die Vorrede zu den „Räubern" —, während der naturalistische Hauptmann nur Lebensbilder ohne ausgesprochene Tendenz zu geben beabsichtige. Es sei freilich nicht zu verwundern, wenn gewisse politische Parteien eine so hervorragende Dichtung für ihre Zwecke in Anspruch nehmen möchten; der Standpunkt des Dichters sei jedoch ein höherer gewesen. Hauptmann habe ein Kunstwerk und keine Parteischrift verfassen wollen. Der Gerichtshof erkannte nach einstündiger Beratung auf Abänderung der Vorentscheidung und Zulassung der „Weber" zur öffentlichen Aufführung am Deutschen Theater: Von der Aufführung an diesem Theater sei eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung nicht zu befürchten, weil dieses Theater vorwiegend nur von Mitgliedern derjenigen Gesellschaftskreise besucht wird, die nicht zu Gewalttätigkeiten oder anderweitiger Störung der öffentlichen Ordnung geneigt sind". Auf Grund dieser Entscheidung fand dann am 25. September 1894 im Deutschen Theater, dessen Leitung mittlerweile auf Dr. Otto Brahm übergegangen war, die öffentliche Uraufführung unter stürmischen Kundgebungen mit mächtiger Wirkung statt. (Die erste nichtöffentliche Darstellung war schon am 26. Februar 1893 in einer vom Verein „Freie Bühne" im „Neuen Theater" veranstalteten Mittagsvorstellung vorangegangen.) Über jene denkwürdige Uraufführung im Deutschen Theater, zugleich ein künstlerisches und ein politisches Ereignis, berichtete andern Tags Otto Neumann-Hofer im Berliner Tageblatt:

„Das Beifallsgebrause begann in unerhörter Stärke schon nach dem ersten Akte, und nach jedem weiteren der fünf Akte wiederholte es sich, ohne sich steigern zu können, weil eine Steigerung das in einem Theaterraum Mögliche überschritten haben würde. Wer möchte die Elemente, aus denen sich dieser mehr als demonstrative, dieser offensive Beifall zusammensetzte, mit Bestimmtheit voneinander scheiden? In dem stürmisch bewegten Hause hätte man, selber erregt, schwerlich die numerische und akustische Stärke, mit der die einzelnen Beifallsmotive sich kundgaben, abschätzen mögen. Nur eines steht außer Frage: hätte die Dichtung nicht als solche mächtig gewirkt, es hätten Nebenmotive einen so ungewöhnlichen Sieg nicht erzeugen können. Das gewaltige Drama der Not griff den Zuhörern ins Herz; es bewegte sie noch mächtiger als bei jener ersten Aufführung durch die „Freie Bühne", die die hinreißende Kraft des Dramas schon damals bewies. Ein weiterer beträchtlicher Teil des Erfolges kommt auf Rechnung der Aufführung, die in einzelnen Teilen ganz unübertrefflich, im Ganzen die beste war, die das neue Deutsche Theater bisher vorgeführt hat. Sicherlich spielten auch andere Motive kräftig in das Resultat hinein. Es ist zweifellos, daß ein Teil der Zuschauer gegen das Polizeiverbot demonstrieren wollte, das erst durch das Oberverwaltungsgericht beseitigt werden mußte. Es ist auch zweifellos, daß literarische und politische Parteibegeisterung im Spiele war . . . Die Nebenumstände, die gestern den Erfolg zum schwindelnden zu steigern beitrugen, können nicht ein Jota dem Werte der „Weber" hinzufügen; allerdings auch nicht fortnehmen. Alle diese Nebenumstände sind zeitlicher und darum schnell vergänglicher Natur. Was aber nicht zeitlich und vergänglich ist, das ist die Schilderung eines Menschenhaufens, der sich in extremster Not befindet.

Nicht, daß Hauptmann zum ersten Male die Not auf die Bühne gebracht hätte, aber er hat es in durchaus originaler Weise getan. Seine „Weber" sind ein Einzelnes und Einziges in der Weltliteratur. Nie war dergleichen vor ihnen: zu einem ganz besonders gearteten Stoff schuf Hauptmann sich eine ganz besonders geartete Form. Diese Originalität, dieses Vorbildlose, dieses schlechthin Neue, dieses unmittelbar Geschaute, mit schöpfungsjungen Augen, mit unbefangener, blindsicherer Treffkraft, ist das Ergreifende, Packende, Bleibende am Werk."

Von den vielen Mitwirkenden zeichneten sich in jener Uraufführung besonders Rittner als Moritz Jäger, Luise Bertens als Luise Hilse, Nissen als Dreißiger aus. Vortrefflich bewährten sich auch Frau Schmitt-Pauli als alte Baumert, Theodor Müller als Lumpensammler Hornig, Kainz als der rote Bäcker, Pittschau als Schmied Wittich, Krausneck als alter Hilse und Frau Schmittlein als Mutter Baumert. Schon nach einem Jahre, am 24. September 1895, konnten „Die Weber" zum hundertsten Male im Deutschen Theater erscheinen, am 26. Mai 1896 zum 150. und am 28. Dezember 1896 zum 200. Male. Gleich nach Berlin, am 29. September 1894, folgte das Lobe-Theater in Breslau, dessen Direktor Witte-Wild ebenfalls beim Oberverwaltungsgericht in Berlin gegen das Zensurverbot des Breslauer Polizeipräsidiums die Freigabe durchgesetzt hatte. „Die Wirkung steigerte sich von Akt zu Akt," berichtet Sittenfeld über die Breslauer Premiere, „das Ensemble war tadellos, die Massenszenen gelangen ausgezeichnet, die zahlreichen Einzelleistungen befriedigten zumeist." Am 13. Oktober desselben Jahres zogen „Die Weber" in das Volkstheater in Hamburg ein, wo sie ebenfalls stürmisch empfangen wurden und eine lange Reihe von Wiederholungen erlebten. In fort-

währendem Kampfe mit Zensurbehörden nahm Hauptmanns Schauspiel seinen Weg dann weiter über große und kleine Bühnen. Auch in München und Stuttgart, wo die Polizei ihnen den Eintritt kräftig zu wehren suchte, drangen „Die Weber" doch erfolgreich durch, ebenso in Dresden, Köln, Frankfurt, Hannover, Straßburg, Düsseldorf, Ulm, Nürnberg, Wien (Carl-Theater und Theater an der Wien), Zürich usw. Sogar in Paris sind „Die Weber" aufgeführt worden. Der alte Sarcey hat sie noch gesehen und nachdenklich gemeint: dies Stück gebe zum erstenmal den wirklichen Begriff einer Menge. Das ist ein gewichtiges Lob. Dieses Drama hat im landläufigen Sinn keinen Helden, weil das Webervolk selbst der Held ist.

Nächst dem Hauptmannschen Weberdrama hat von modernen Bühnendichtungen sozialpolitischen Inhalts Björnsons Doppeldrama „Über die Kraft" die stärkste Sensation erregt und langwierige Kämpfe mit der Zensur auszufechten gehabt. Viele Jahre führte diese bedeutendste dramatische Schöpfung des norwegischen Dichters fast unbeachtet ein Scheindasein als Buchdrama. Am 30. Mai 1897 machte in Deutschland zuerst die Freie Volksbühne zu Berlin in nichtöffentlicher Vorstellung einen Versuch mit dem polizeilich verpönten zweiten Teil, am 3. Oktober 1900 brachte dann das Stuttgarter Hoftheater das ganze Werk zur Darstellung und ebnete ihm den Weg über weitere große Bühnen, die bis dahin vergeblich gegen das Zensurverbot angekämpft hatten. Der kühne zweite Teil, der hier allein in Betracht kommt, behandelt den verhängnisvollen Hang zum Grenzenlosen auf sozialem Gebiet, wie der erste Teil ihn auf religiösem darstellt. Mit poetischer Kraft entrollt der Dichter realistische Bilder aus dem modernen Klassenkampf, beleuchtet grell die Gegensätze zwischen arm und reich, Elend und

Macht, Fanatismus und Menschenliebe, zeigt Irrtum und Unrecht auf beiden Seiten der Kampfparteien, geißelt leichtfertige Volksverführer wie hochmütige Volksverächter und mahnt zur Versöhnlichkeit und Barmherzigkeit gegenüber den Irrenden. Er schließt seine gedankenreiche und warmherzige Dichtung durch den Mund seiner beiden allegorischen Figuren Credo („Ich glaube") und Spera („Du sollst hoffen!") mit einem Trostblick in die Zukunft: Erst wenn die beiden Mächte, die im erbitterten Kampfe miteinander liegen: die Fanatiker sozialistischer Theorien und die Verfechter starren Herrentums, ihre Fehler eingestehen und ernstlich beflissen sind, sie abzuleugnen, wenn sie voneinander lernen wollen, sich nicht „über ihre Kräfte" ins Ungemessene und Übertriebene zu verlieren, sondern sich an das Natürliche und Mögliche zu halten, wird der Menschheit in Wahrheit der Fortschritt erblühen. Bei der Stuttgarter Uraufführung, der auch König Wilhelm und Königin Charlotte beiwohnten, übte das Werk auf das zahlreiche Publikum eine tiefergreifende Wirkung, die sich auch bei allen Wiederholungen einstellte. Die von Meery geleitete Darstellung mit Richter, Göhns, Schrumpf und den Damen Künniger und Heuser in den Hauptrollen war in allen Teilen wohlgelungen; die schwierigen Volksauftritte waren trefflich eingeübt und die szenische Aufmachung wirkte durchaus stimmungsvoll. Jene Aufführung zählt anerkanntermaßen zu den rühmlichsten Taten der Stuttgarter Hofbühne während der Regierungsperiode des Königs Wilhelm und der Intendanztätigkeit des Barons Putlitz. Nach dem erfolgreichen Vorgange Stuttgarts kamen Aufführungen in Breslau, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Leipzig, München, Straßburg, Berlin, Köln, Nürnberg usw. zustande. Überall, wo die gehaltvolle Dichtung erschien, hinterließ sie einen mächtigen Eindruck und gab fruchtbare Anregung zu sozialpolitischen Erörterungen.

Der heiteren Verherrlichung des bunten Rockes und seiner Träger durch Gustav v. Moser, Kadelburg, Schönthan, Schlicht, Trotha u. a. traten in den 1890er Jahren und später scharfkritisierende Schilderungen des Offizierslebens und ernste Angriffe auf den „Militarismus" gegenüber. Zunächst (1892) behandelte Alexander v. Roberts in seinem Schauspiel „Satisfaktion" mit realistischer Kraft die vielumstrittene Frage des militärischen Ehrbegriffs. Ihm folgte Sudermann, der in „Ehre" (ursprünglich „Zweierlei Ehre" betitelt,) in „Heimat" und besonders in dem packenden Einakter „Fritzchen" die sozialen Verhältnisse des Offiziers grell beleuchtete. Otto Erich Hartleben schuf auf diesem Boden weiter und erzielte mit seinen Einaktern „Ein Ehrenwort" und „Abschied vom Regiment", namentlich aber mit seinem „Rosenmontag" durchschlagende Erfolge. Ihren Höhepunkt erreichte die dramatische Kritik des deutschen Militärlebens mit Beyerleins „Zapfenstreich", der bei weit geringerem künstlerischen Wert das Hartlebensche Stück an sensationeller Wirkung noch übertraf. Nicht weniger als 1490 Aufführungen erlebte „Der Zapfenstreich" im Spieljahr seines Erscheinens (1903/04), davon 228 in Berlin, 57 in München, 54 in Breslau, 52 in Wien, 51 in Leipzig, je 46 in Dresden und Stettin, 44 in Frankfurt und Wiesbaden, 30 in Köln usw. Sogar nach Paris drang dieses deutschmilitärische Tendenzstück: in einer Übersetzung von Ramon kam es dort 1905 unter dem Titel „La Retraite" im Théâtre du Vaudeville mit starker Wirkung zur Darstellung. Wie bei der deutschen Uraufführung im Berliner Lessingtheater am 29. Oktober 1903 entschied auch in Paris hauptsächlich der dritte Akt mit seiner geschickt gesteigerten Verhandlung des Kriegsgerichts das Glück des Stückes, dessen durch ergreifende Vorgänge motivierte Angriffe gegen unbillige

Subordinations- und Duellbestimmungen überall starken Eindruck machten. Den Weg nach Paris fand im gleichen Spieljahre auch Friedrich v. Conrings deutsches Militärschauspiel „Disziplin", das unter völliger Ausscheidung des Themas „Liebe" die Streitfrage behandelt: Darf ein Offizier sich auflehnen gegen die ihm unerträglich werdenden Fesseln eines blinden „Kadavergehorsams", der ihn erst in zweiter Linie Mensch mit eigenen Ansichten und Gefühlen sein läßt, oder muß die eiserne Disziplin, die bisherige Grundfeste des deutschen Heeres, auch ihn davon abhalten, menschliche Empfindungen den Schikanen eines Vorgesetzten gegenüber zu äußern? In Conrings Schauspiel rechnet der mißhandelte Offizier, ein Rittmeister, mit seinem Peiniger, einem Obersten und Regimentskommandeur gründlich ab, entzieht sich aber dann durch Selbstmord der ihm drohenden schweren Strafe für sein Vergehen wider die Disziplin. Erwähnenswert ist noch das militärische Schauspiel „Kasernenluft" von H. M. Stein und E. Söhngen, das am 25. Januar 1910 am Barmer Stadttheater seine Uraufführung erlebte. Im Gegensatz zu den Offizierstragödien schildert dieses vieraktige Drama die Schicksale eines einfachen Soldaten. Unverhüllt, doch auch ohne Übertreibung zeigt es schwere Mißstände des Kasernenlebens. Im Mittelpunkt dieses weniger bekannten Stückes steht der Unteroffizier Faller, der sich um die Gunst der Nichte seines Feldwebels bewirbt, von dieser aber abgewiesen wird und aus Rache dafür den ihm zur Ausbildung zugeteilten Rekruten, der die Gunst des Mädchens besitzt, unter den erdenklichsten und verwerflichsten Schikanen unglücklich macht. Bei aller Tragik kommt dieses Drama zu einem versöhnlichen Schluß, indem Faller zuletzt als notorischer Schurke entlarvt wird und die verdiente Strafe findet. — Von den verschiedenerlei

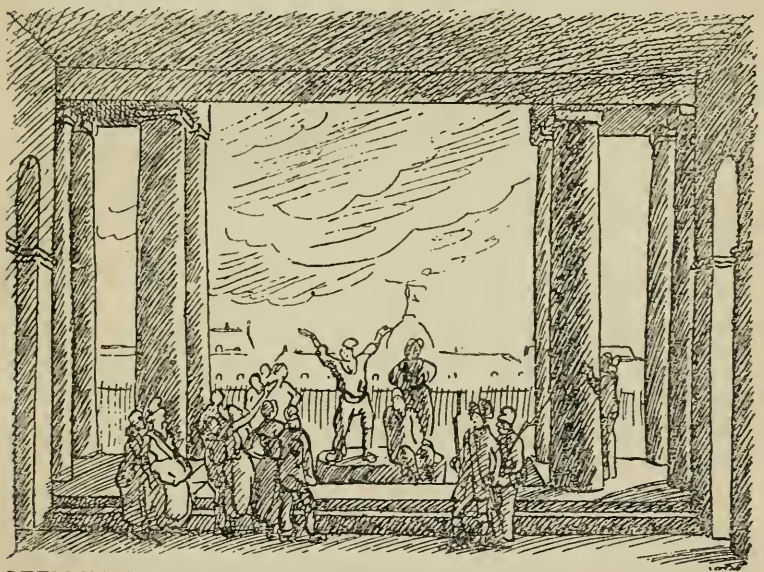
Theaterstücken, die das schädliche Wirken anmaßender und geistig beschränkter Bürokraten geißeln, darf wohl Hauptmanns satirische Diebskomödie „Der Biberpelz" als die bestgelungene und erfolgreichste bezeichnet werden. Dieses witzige Tendenzstück, das bei seinem ersten Erscheinen im Deutschen Theater in Berlin 1893 eine Niederlage erlitt, einige Jahre darauf aber, nachdem es inzwischen in Süddeutschland und Österreich bejubelt worden war, an derselben Stelle ein wahres Triumphfest erlebte und seitdem das meistgegebene Stück Hauptmanns geworden ist, verdankt seinen Sieg hauptsächlich der ergötzlichen Charakteristik des dünkelhaften Amtsvorstehers v. Wehrhahn, der „irgendwo um Berlin" haust und sich zum „Schirmer der höchsten Güter der Nation" berufen fühlt, und der ihm überlegenen diebischen Waschfrau Wolff, die zuerst listig, scheu und nervös-ängstlich den Kampf mit dem Gegner führt und dann in dem wachsenden Bewußtsein ihrer Überlegenheit es wagt, mit dem hohen und schneidigen Herrn wie die Katze mit der Maus zu spielen.

Außer den mehr oder minder erfolgreich aufgeführten Bühnenwerken sozial- und militärpolitischer Richtung erschienen vor dem Krieg und Umsturz noch zahlreiche ähnliche Tendenzstücke, die entweder infolge der Eingriffe der Zensur oder wegen technischer Mängel oder aus anderen Gründen von der szenischen Belebung ausgeschlossen blieben. Zu den mancherlei Buchdramen sozialdemokratischer Richtung zählt u. a. die 1899 in Berlin veröffentlichte fünfaktige Tragödie „Spartacus" von A. Ch. Kalischer. In dieser Spartacus-Tragödie ist zwar der Sklavenkrieg unter der Führung des thrakischen Gladiators im letzten Jahrhundert der römischen Republik in den äußeren Umrissen festgehalten, doch redet der Titelheld ganz wie ein moder-

BEYERLEIN'S „ZAPFENSTREICH" IN RAMONS ÜBERSETZUNG („LA RETRAITE")
IM PARISER VAUDEVILLE-THEATER. SCHLUSS-SZENE DES 3. AKTS.

(Zu Seite 142)

ner Arbeiterführer, allerdings wie einer, der sich in der Literatur des Altertums gründlich auskennt. Im dritten Akt, nach seinen ersten großen Siegen über die Römer, entwickelt Kalischers Spartacus in einer großen Versammlung die Gründung des von ihm geplanten Zukunftstaates mit Gleichberechtigung der Frauen, Abschaffung des Erstgeborenenrechtes, Einschränkung des Kapitals, Einführung der Arbeitspflicht, Gestattung der



SZENENBILD AUS BÜCHNER'S SCHAUSPIEL DANTONS TOD
(ZEICHNUNG VON ERNST STERN)
AUFFÜHRUNG IM DEUTSCHEN THEATER IN BERLIN
UNTER MAX REINHARDTS LEITUNG.
AUS „REINHARDT UND SEINE BÜHNEN"
(EYSSLER & Co. VERLAG).

freien Liebe usw. Unter Benutzung geschichtlicher Vorgänge des Altertums sucht Kalischer sozialistische Vorschläge für Verbesserungen des modernen Staates in dramatischer Form kundzugeben, dabei flicht er gelehrte Erörterungen über das mosaische Erbrecht, über Platons

„Republik", über Aristoteles' „Politik" und andere antike Gesetze und Lehren zur Begründung seiner modernen Ziele ein. Den Weg auf die Bühne vermochte dieser als Sozialdemokrat des Altertums geschilderte „Spartacus" nicht zu finden, doch durfte er als dramatischer Ausdruck der Bestrebungen derjenigen Sozialisten, die in dem thrakischen Empörer und Sklavenführer ein hohes Ideal erblicken, hier nicht unerwähnt bleiben. Beiläufig sei noch einer älteren Bühnendichtung gedacht, die wie ein Menetekel im dritten Kriegsjahr grelle Bilder aus der französischen Revolution auf Max Reinhardts Berliner Bühne entrollte: der wild-genialen Tragödie „Dantons Tod" von Georg Büchner, dem hessischen Freiheitsdichter, der 1835 infolge seiner Flugschrift mit dem Motto: „Frieden den Hütten, Krieg den Palästen!" aus der Heimat fliehen mußte und zwei Jahre später in Zürich allzu früh verschieden ist. In Reinhardts Inszenierung im Deutschen Theater übte das in lose Szenenreihen zerfallende Sturm- und Drangstück, mit dessen Eroberung für die Bühne schon früher Versuche gemacht worden waren, packende Wirkung. „Eine neue Dekoration steht während des ganzen Abends auf der Bühne," berichtet Heinz Herald über jene merkwürdige Aufführung. „Rechts und links streben mächtige runde Säulenpaare von der Farbe des verwitterten grauen Steins nach oben. Die wechselnden Hintergründe sind einfach gewählt: verschiedenfarbige Vorhänge, Stufen, auf denen die Mitglieder des Konvents und des Revolutionstribunals hocken, und die gleich darauf als Treppe erscheinen, über die ein erregter Volkshaufe den Justizpalast zu stürmen versucht, ein Gitter, eine grüne Wand mit Büchern, ein Gefängnisfenster, kaum ein- oder zweimal taucht in der Ferne ein Stück Paris auf. All das ist sehr wichtig, verfliegt, wechselt im Augenblick. Was bleibt, sind die gewaltig-

grauen Säulen; ein großer Rahmen, der aber immer und auf mannigfache Weise in das Spiel hereingezogen wird. In ihm rollt sich das Drama der großen Revolution, spielt sich das Leben Dantons ab, vom ersten Augenblick, der ihm in heiterem Kreise am Spieltisch, den Kopf in einen Frauenschoß gebettet, zeigt, bis zum letzten Augenblick, wo ein Mondstreif die Guillotine, die eben sein Haupt zur letzten Ruhe gelegt hat, schmal und hoch aus dem Dunkel treten läßt. Diese Säulenpaare aus Stein erscheinen wie Ufer, zwischen denen ein Strom fließt, still manchmal, oft stürmend, aufzischend, brausend, durch ein Engtal brechend, über Felsen stürzend, zuweilen bis an den Himmel schäumend. So hat Büchner das Danton-Schicksal frisch aus den Händen der Wirklichkeit genommen und, rauchend noch von Blut, fast ungeformt, in sein Drama gestellt. So trat es hier, auf dieser Bühne, wieder vor uns in Erscheinung, wurde zum zweitenmal körperlich, in eine Wirklichkeit zurückgeführt. Aber in eine Wirklichkeit bewußten Scheins." Auch Karl Leysts dreiaktiges Revolutionsdrama „Danton", das am 5. Oktober 1917 vom Nürnberger Stadttheater ins szenische Leben eingeführt wurde, stellte die Pariser Schreckensmänner wieder auf die Bühne, außerdem brachten noch Aufführungen von Sardous „Thermidor" und Umberto Giordanos musikalischem Drama „André Chenier" die große französische Revolution in Erinnerung. An eine unrühmliche Revolutionsfigur aus dem „tollen" Jahre 1848 erinnerte Adolf Pauls am Berliner Künstlertheater anfangs April 1918 uraufgeführtes Schauspiel „Lola Montez".

Wie man sieht, fehlte es den Bühnen vor und während des Krieges weder an eindrucksvollen Bildern aus Revolutionsepochen der Vergangenheit, noch an modernen sozial- und militärpolitischen Stücken, die

auf Mißstände und Schäden in Staat und Gesellschaft hinwiesen und die Mißstimmung weiter Volkskreise zum Ausdruck brachten. Leider schenkte der Obrigkeitsstaat den mahnenden und warnenden Stimmen nicht die richtige Beachtung. Mit dem alten Polizeimittel der Zensur suchte man die unbequemen dramatischen Mahner und Warner zu unterdrücken oder abzudämpfen. Nun hat die Revolution dem alten Polizeigeist ein Ende bereitet. Eine ihrer ersten Taten war, durch Aufhebung der Zensur dem Theater, wie der Presse, die volle Freiheit zu geben. Infolgedessen sind alsbald zahlreiche bisher verbotene oder unmögliche Stücke an die Öffentlichkeit gelangt: das erste von Belang war Georg Kaisers am 28. November 1918 im Frankfurter Neuen Theater uraufgeführtes Schauspiel „Gas", das gute Aufnahme fand und rasch den Weg über etliche Bühnen machte. „Gas" schließt an des Dichters vorangegangene „Koralle" an; derselbe philanthropische Milliardärssohn, wie dort, steht im Mittelpunkt der Handlung; ihm tritt hier ein Ingenieur von skrupelloser Geschäftsenergie gegenüber. Mit viel Stimmungskunst behandelt diese Gedankendichtung auf naturalistischer Grundlage das Thema der hemmungslosen Produktion und des Kampfes aller gegen alle. Soll weiter der tolle Kampf herrschen, der Rausch der Produktion und des Blutes? Sollen wir weiterrasen in der alten seelenmordenden Mechanisierung der Menschheit und von Krieg zu Krieg? Soll immer neuer Mord aus den Trümmerstätten der Zerstörung blühen? Diese und andere Fragen berührt Kaisers symbolisches Drama, das mit der Hoffnung auf glücklichere Zustände in der Zukunft schließt: Die Enkelin des Millionärs soll den „neuen Menschen" gebären. Dem tiefernsten Schauspiel Kaisers folgte am 6. Dezember im Münchener Schauspielhause die einaktige Schnurre „Der Minister"

von R o d a R o d a. Das hurtig improvisierte Stückchen verulkt mit keckem Witz und Spott die Münchener Novemberrevolution. Ein Fürst, dessen Untertanen in bayerischer Mundart sprechen, wird jäh entthront und muß ins Ausland flüchten. Zwei Mitglieder der neuen sozialistischen Regierung reisen ihm nach, um ihn zur Unterzeichnung der Abdankungsurkunde zu bestimmen. Da in dem von Seiner Hoheit bewohnten Hotelzimmer der fehlerhafte Ofen nicht brennen will und eine sehr ungemütliche Temperatur herrscht, hat der eine der neuen Minister, der bisher Ofensetzer war, beste Gelegenheit, in Hemdärmeln dem Fürsten den Nutzen seines bürgerlichen Berufes zu zeigen. Sehr heiter wirkte die burleske Pointe, daß der Herr Minister für seine Dienstleistung vierzig Pfennig beansprucht. Der zweite Abgesandte der neuen Staatsregierung liest dem Fürsten ein Tagesprogramm der bisherigen fürstlichen Aufgaben vor, worauf der Monarch, erschrocken und beschämt über die Nichtigkeit solcher Tätigkeit, seinen Widerstand aufgibt und die Verzichturkunde unterschreibt. Der mit witzigen Bosheiten und Verbeugungen nach beiden Seiten gewürzte Einakter hatte den bezweckten Lacherfolg, zumal er in München mit prächtigem Humor dargestellt wurde, namentlich schuf Theodor Auzinger als Minister und Ofensetzer mit urwüchsiger komischer Kraft eine lebenstreue volkstümliche Charaktertype. Berechtigtes Aufsehen erregte das am 14. Dezember vom Kleinen Theater in Berlin ins szenische Leben eingeführte dreiaktige Drama „Freie Knechte“ von H a n s F r a n c k, das einen flammenden Protest gegen den Krieg bedeutet. Es behandelt den Konflikt einer Mutter, die sich mit aller Kraft dagegen sträubt, noch den dritten Sohn herzugeben, nachdem der Krieg ihr schon die beiden älteren Söhne geraubt hat. Diese Mutter, die in dem Kampf um den Sohn schließlich allein und

verlassen dasteht, stößt in wahnsinniger Verzweiflung dem Gendarmen (Symbol der unerbittlichen Staatsgewalt) das Messer in den Rücken. Sie wird verhaftet und steht „mit gefesselten Händen, lodernde Flamme der Anklage und der Klage, über dieser Leiche, ein Sinnbild all der Mütter, die der Krieg in ihren Söhnen schlug". Ein Stück aus der Schule Hebbels, ein Drama, in dem der Kampf um Ideen ausgetragen wird und die handelnden Personen nur um der Verkörperung dieser Ideen da zu sein scheinen. Die gedankliche Kraft in der Handlung kam auf der Bühne nicht voll zur Wirkung, nach Ernst Heilborns Meinung aus folgenden Gründen: „Weil der Gedanke restlos ausgesprochen wurde und dem Zuschauer nichts bleibt, was er mit sich auszukämpfen hätte; weil sich die Bühnenhandlung ohne Schleier gab und deshalb der Phantasietätigkeit keinen Anreiz vermittelt; weil Francks Gestalten, als Rechenpfennige der Argumentation von Anfang an ausgeprägt, die Frage nach dem Sinn hinter Menschensein ausschalten, indem sie sie vorlaut selbst beantworten." Des früh verstorbenen Emil Rosenow schon vor zwei Jahrzehnten geschriebene Elendschilderung aus den Dortmunder Kohlengruben „Die im Schatten leben", ein Gemälde proletarischen Jammers, ganz grau in grau, gelangte, vom Zensurbanne endlich befreit, im Berliner Palasttheater zur Darstellung. Die traurigen Zustände und Vorgänge sind mit dramatischer Gestaltungskraft ins Bühnenlicht gerückt und mit naturalistischer Beize durchtränkt, doch wirkt die Tendenz zu aufdringlich; die wahrhaft künstlerische, wahlhaft poetische Meisterung des Stoffes fehlt. Am 23. Januar 1919 kam im Frankfurter Schauspielhaus Karl Sternheims dreiaktiges Schauspiel „1913" heraus, das zuvor die Berliner Zensur bei Reinhardt verboten hatte. Mit einem prophetischen Blick in die heutige

Zeit schrieb Sternheim vor sieben Jahren diese Fortsetzung und Beschießung seines älteren „Snob". Der brutale Streber, Symbol des industrialisierten Deutschlands, sieht in seinen Kindern die unzureichenden Erben und gelangt zu der Erkenntnis, daß diese Welt von Schein und Verderbtheit zusammenbrechen muß, um einer neuen, von sittlichen Idealen geleiteten Platz zu machen. Als den Fortinbras einer neuen Zeit läßt der Dichter einen Friedrich Stadler auftreten, der sich mit Marquis-Posa-Eifer der neuen Zeit zur Verfügung stellen wird. Einen Tag nach der Frankfurter „1913"-Premiere empfing im Berliner Kleinen Theater Sternheims „Tabula rasa" die Bühnentaufe. Wieder einer gallige Sozialsatire. Ein zum Fabrikherrn aufgerückter Prolet, verschlagen und selbstsüchtig, nutzt darin den Sozialismus schlau für seine Zwecke aus und stützt sich dabei auf sozialistische Werberedner von echter, halbechter und gänzlich falscher Überzeugung, auf Ideologen, Idealisten und Interessenpolitiker, die er alle übertrumpft. Das Magdeburger Stadttheater führte im Januar zuerst Konrad Terbins „Gesetz" auf, eine sozialistische Tragödie mit theatermäßig geschickt benutzten Konflikten, die sich aus dem Verhältnis des ehemals grassierenden Spitzeltums zur sozialdemokratischen Werbetätigkeit ergaben. Der Arm des „Gesetzes" erfaßt die Betroffenen, zerstört ihre Existenz, treibt ihre Familien auseinander, fordert Opfer um Opfer und zertritt doch nicht die unterirdischen Flammen. Im selben Monat erlebte noch Wilhelm Speyers „Revolutionär" im Hamburger Deutschen Schauspielhaus seine Uraufführung. Dieses Seelendrama schildert den Kampf zweier Frauen, einer russischen Fanatikerin und einer deutschen Studentin, um einen adeligen russischen Revolutionär von schwärmerischem Wesen. Keiner der Rivalinnen wird der

endgültige Sieg, denn der weiche, haltlose Alexej, mit dem Verdachte belastet, ein Verräter zu sein, und außerdem durch peinlichen Widerstreit der Anschauungen und Pflichten erschüttert, nimmt sich durch einen Revolverschuß das Leben. In die romantische Liebesgeschichte sind gedankenreiche Erörterungen über Germanentum und Slawentum, Aktivismus und Christlichkeit, Staatserhaltung und Schrankensprengung eingeflochten. Kurz darnach folgte die beachtenswerte Neuaufführung von Hasenclevers Nachdichtung „Antigone" im Frankfurter Schauspielhause, das unter Geheimrat Zeiß' Leitung besondere Rührigkeit in der Vorführung literarisch interessanter Neuheiten bewährt. Walter Hasenclever stützt sich nicht lediglich auf Sophokles; er münzt die alten Vorgänge, überträgt die Schrecknisse des Krieges, die Sinnlosigkeit brutaler Gewalt und verbrecherischen Leichtsinns, die das siebentorige Theben umflammte, auf unsere Zeit.

Das Wiener Burgtheater, das seit seinem Bestehen unter der Zensurfessel schwer zu leiden hatte, brachte als erste Neuheit seit der mit der Revolution errungenen Freiheit am 8. Februar „Dies irae" von Anton Wildgans, die Tragödie des durch elterlichen Hader zugrunde gerichteten Sohnes, das in großzügiger Kühnheit die Schuld der Eltern bis in die Mysterien der Zeugung verfolgt. Über zahlreiche Bühnen ging Oberwegs und Ritschls tragikomisches Zeitstück „Der Schrittmacher", dessen Hauptfigur, Sekretär Punsch, als Knecht und Tyrann der Amtsstube, als kühner Weltverbesserer und großes Kind bald rührend, bald lächerlich wirkt und mit seinem eigentümlich wirren Wesen eine dankbare schauspielerische Aufgabe bietet. Der 1917 geschriebene, damals noch verbotene Einakter „Das Ende der Marienburg" von Herbert

Eulenburg fand im Weimarer Nationaltheater am 21. März 1919 die erste szenische Belebung. In die 1466 im Rempter der dem Untergang geweihten Burg spielende Handlung mit heftigen Parteikämpfen zwischen friedlichen und kampfbegierigen Rittern flocht der Dichter aktuelle Anspielungen auf Deutschlands Zusammenbruch ein. Das durch die Jambensprache und scharfe Charakterzeichnung sich auszeichnende Dramolet fand achtungsvolle Aufnahme. Beiläufig sei hier gleich des demonstrativen Beifalls gedacht, dessen sich Eulenburgs ältere Tragödie „Kurt von der Kreith", deren Titelheld von dem gleichen friderizianischen Geist wie Kleists Prinz von Homburg und Lessings Major Tellheim beseelt ist, während der spartakistischen Sturmtage im Berliner Schauspielhause zu erfreuen hatte. Eine leidenschaftliche Anklage gegen den Krieg in lockerer dramatischer Form bildet Fritz v. Unruhs allegorische Tragödie „Ein Geschlecht". An erschütternde Vorgänge knüpft der Dichter seine bitteren Betrachtungen über das Schmerzenslos der Menschheit, die von der Liebe zu ewigem Gebären gestachelt wird und die Nachkommenschaft immer wieder dem Moloch der Vernichtung hinopfern muß. „Seit der Antike ist die Unerbittlichkeit der tragischen Bestimmung der Menschen vielleicht nicht mehr so grauenhaft deutlich zum Drama geworden, wie hier", schrieb Bernhard Diebold nach der Frankfurter Uraufführung, „erst der Krieg schuf dem Dichter einer nervöseren Zeit die Scharfsicht und den unerhörten Mut zum Blick durch die Augenlöcher der Eisenmaske ins Chaos letzter Unbegreiflichkeiten. Ein Geschlecht, das der Krieg zum gegenseitigen Mord der Völker gezwungen, erkennt im Fegefeuer eigener Frevel die menschlich blasse Schalheit der Not-Ideale eines eiteln Heldentums. Es singt nicht die gewohnte

Hymne einer sportlich gewerteten Tapferkeit, des ‚süßen' Schlachtentods, vom fröhlichen Kugelblitz im Pulverdampf — es flucht Haß gegen Tod, es schreit gegen mißleitete Gewalt der Menschen, es wütet und tobt gegen das Schicksal . . ." Bemerkenswert ist auch Hermann Kessels vom Mannheimer National-theater zuerst gegebene Tragikomödie „Summa Summarum", deren Held, ein apoplektischer Diplomat, dem neuen Geist der Zeit hilflos gegenübersteht und unter dem Ansturm der Umwälzung zusammenbricht. Erwähnt seien noch Karl Leysts vom Dresdner Albert-Theater eingeführtes Drama „Das Konsulat", ein auf äußere Effekte abzielendes Napoleonstück, dem die Verschwörung des Josef Arena gegen den ersten Konsul zugrunde liegt, und Elinor Hopfengartens vom Gubener Genossenschaftstheater neu aufgeführtes Schauspiel „Die stärkere Macht", das die Aufstandsbewegung in Irland nach dem Jahre 1848 zum Hintergrunde hat. Noch zahlreiche Neuheiten mit politischem oder sozialem Beigeschmack traten im Schutze der neuen Freiheit hervor. Etliche fanden nicht bloß ihrer Tendenz halber Beachtung, sondern auch ihres dichterischen Gehaltes wegen, als ergreifende Bühnendichtungen, die, aus der Not der Zeit geboren, an Einzelschicksalen Typisches und Allgemeingültiges dramatisch wirksam vor Augen stellen. Die Mehrzahl der vielen Stücke, die sich unter rascher Ausnutzung der günstigen Konjunktur eiligst auf die Bretter drängten, zählt freilich zur geringwertigen, ephemeren Tendenzdramatik. Treffend bemerkt Max Hasse im Hinblick auf gewisse Sozialistenstücke neuester Art: „Kaum je wird sich das sozialistische Theaterstück der Zukunft in dem Verhältnis zu den Theorien von Engels und Marx aufbauen . . . Die Kraft, aus der die Bühnendichtung schöpft, die sich über den Eintagserfolg

hinaus erhalten will, muß tiefer graben; ruht ihre stärkste Wirkung nicht im deutschen Volkstum, so hält kein Kunstwerk den Stürmen der Zeit stand. Der Bühne ist das politische Parteiverhältnis ihrer Mitarbeiter höchst gleichgültig; sie sieht ihnen nur in die Augen und fragt: Bist du ein Auserwählter, ein wirklicher Bühnen*dichter*?" Schon werden in Anbetracht mancherlei Jämmerlichkeiten und Ausschreitungen der neuesten Bühnendichtung wieder Bedenken gegen die gänzliche Ausschaltung der Zensur laut. Zweifellos hat auch die schrankenlose Freiheit ihre Nachteile, doch sind diese noch immer nicht so schlimm wie das schädliche Walten der Zensur. Das wuchtigste, meiner Meinung nach entscheidende Wort in der vielumstrittenen Zensurfrage hat wohl Grillparzer gesprochen: „Soll eine Zensur bestehen? Ja, eine gute. Da aber eine gute Zensur nicht möglich ist, *eine schlechte aber verderblicher als keine, darum keine*. Was nun aber eine *gute* Zensur betrifft, so müßte diese die gewöhnliche Frage: ist dies Werk, ist die Meinung schädlich oder nicht schädlich? vor allem so umstellen: ist diese Meinung *wahr* oder ist sie falsch? Denn wäre sie wahr und doch schädlich, *so mag sich dasjenige ändern, dem das Wahre schädlich ist*, denn es ist schlecht, das Wahre aber die Quelle alles Guten. *Zum Schutz des Schlechten aber, weil es einmal besteht, das Wahre und das Gute abhalten, ist der größte Frevel, dessen die menschliche Natur sich teilhaft machen kann.*" Seitdem Grillparzer das niedergeschrieben hat, sind manche ernste Versuche zur Einführung einer „guten" Zensur unternommen worden; sie haben sich aber allesamt nicht bewährt und Grillparzers Wort behält seine Geltung; eine einwandfreie Zensur läßt sich

nicht durchführen, weil es einfach nicht möglich ist, daß irgend ein Mensch auf diesem ungeheuer weiten Gebiete alle Zustände, alle Entwicklungen übersähe und ein allezeit gerechter Richter sei. Daß es auch in der neuen Zeit der Theaterfreiheit an wunderlichen und jämmerlichen Rücksichtnahmen bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke nicht fehlen wird, beweisen zwei „Verbote", die aus Dortmund berichtet wurden. Dort mußten Kleists „Prinz von Homburg" und Schillers „Jungfrau von Orleans" auf Veranlassung einiger Mitglieder des Stadttheaters vom Spielplan abgesetzt werden, „weil unter den heutigen Verhältnissen all das, was in diesen Stücken gesagt werde, einen großen Teil der Theaterbesucher in ihren Gefühlen schwer beleidigen müsse und man den Schauspielern nicht zumuten könne, Worte zu sprechen, die den Tatsachen ins Gesicht schlügen". Wie traurig, daß der Geist unserer Klassiker heute überhaupt Gefahr läuft, mißverstanden zu werden! Fürchtet man bei der „Jungfrau von Orleans" die feudalistische Verherrlichung eines schwächlichen Königtums? und beim „Prinzen" eine unzeitgemäße Reklame für die Hohenzollerndynastie? Der hat das Wesen solcher Dichtwerke nie und nimmer verstanden und genossen, der sie als angewandte Politik und nicht als Kunst und Ethos in sich aufnimmt.

Mit den deutschen Thronen beseitigte die November-Revolution zugleich auch die deutschen „Hoftheater", die sich alsbald in „Landes"-, „National"-, „Staats"- oder „Stadt"theater verwandelten und für den Verlust des fürstlichen Mäzenatentums auf staatliche und städtische Unterstützung hoffen. Die Theater der Haupt- und Residenzstädte haben ohne Zweifel der fürstlichen Gunst viel zu danken; nicht wenige der deutschen Fürsten förderten in echter Kunstbegeisterung und mit

reichem Kunstverständnis aufs opferwilligste die höfischen Musentempel, aber bei aller Anerkennung des vielen Tüchtigen und Hervorragenden, das seitens der Hofbühnen mit fürstlicher Unterstützung geleistet wurde, muß doch offen gesagt werden, daß das Hoftheater-System sich überlebt hatte und mit seinen höfischen Einrichtungen und Rücksichten in die moderne Zeit nicht mehr paßte. Schon die herkömmliche Berufung aristokratischer Dilettanten, höfischer oder militärischer Würdenträger zur Bühnenleitung als Intendanten oder „Generalintendanten" fand mit Recht viel Widerspruch und Tadel, wenn auch zuzugeben ist, daß einige dieser höfischen Intendanten sich allmählich zu vortrefflichen Bühnenvorständen herangebildet und sich große Verdienste um die Hebung des Theaters erworben haben. Die tausenderlei Rücksichten, die an Hoftheatern auf oft unglaubliche Wünsche höchster Personen, Würdenträger, Damen und Herren des Hofstaates usw. genommen werden mußten, hemmten oft schwer auch die besten Absichten der Vorstände. Dr. Rudolf Tyrolt, der kundige Thebaner, führte in dieser Beziehung vor einigen Monaten in der Wiener „Neuen Freien Presse" sehr richtig aus: „Wie oft haben schon Autoren, besonders die etwas steifnackig veranlagten, ihre Manuskripte unter dem Arm, eine Hoftheaterkanzlei verlassen und sind zu andern Bühnen gewandert, weil ihnen das königliche oder großherzogliche Hoftheater mit seinen fortwährenden Rücksichtnahmen auf Hof, Kirche, Adel, Militär, Diplomatie, Bureaukratie und was weiß ich noch alles einfach unerträglich wurde, weil sie die Streichung oder dramatische Umkrempelung ganzer Szenen, ganzer Akte ihrer Stücke nicht dulden wollten. So lag die Lebensgefahr der meisten deutschen Hoftheater in ihren nach rechts und links einengenden, sich nur

selbst schädigenden Prinzipien. Wie lange brauchte es, bis unsere besten klassischen Stücke auf den Hoftheatern Eingang fanden, mit welchen Schwierigkeiten mußten moderne Dichter und Volksdramatiker, wie Anzengruber, Schönherr, kämpfen, um in Hoftheatern aufgeführt zu werden! Ein wahrhaft freisinniges Repertoire verträgt sich schwer mit den rückständigen Anschauungen allzu vorsichtiger Theaterintendanten."

Nach Beseitigung der Hoftheater entbrannten lebhafte Meinungskämpfe um die neue Leitung der umgewandelten Institute. Die Revolution im Theater zeigte sogleich stark die Neigung nach Mitbeteiligung der Künstlerschaft und Angestellten an der Leitung und tatsächlich haben sich schnell in verschiedenen Städten Künstler- und Arbeiterräte, „Bühnenräte" oder ähnliche Ausschüsse Einfluß auf die Leitung gesichert. Der Gedanke einer republikanischen Verfassung des Bühnenstaates ist schon vom jungen Goethe entwickelt worden. In seinem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (wie schon zuvor in der älteren Fassung „Wilhelm Meisters theatralische Sendung") schildert er die Gründung einer theatralischen Republik und läßt Wilhelm zu den Mitgliedern der Theatergesellschaft, der er sich angeschlossen, sprechen: „Gewiß, unter Guten ist die republikanische Staatsform die beste und einzige. Wenn ich etwas bei einer solchen Einrichtung zu sagen hätte, so müßte das Amt eines Direktors herumgehen und eine Art von kleinem Senat ihm beigesetzt bleiben!" Goethe als Wilhelm Meister erzählt dann weiter: „Was hindert uns, riefen sie (die Künstler) aus, gleich einen solchen Versuch zu machen? Wir sind alle zusammen freie Menschen, wir haben keine Verbindung, noch Verbindlichkeit. Lassen Sie uns wenigstens diese idealische Republik auf der Reise, die uns noch bevorsteht, bilden. — Es ist ein wanderndes Reich, sagte einer, wir werden

wenigstens keine Grenzstreitigkeiten haben. Man schritt sogleich zur Sache, man erwählte Wilhelmen zum ersten Direktor, der Senat ward bestellt, die Frauen erhielten darinnen Sitz und Stimme, man schlug Gesetze vor, man verwarf, man genehmigte sie, die Zeit ging unvermerkt vorüber, und man glaubte sie noch niemals so angenehm zugebracht zu haben." Als Leiter der Weimarer Hofbühne huldigte Goethe aber durchaus dem monarchischen Prinzip und führte sogar ein ziemlich despotisches Regiment. Wenn sich auch manches zugunsten republikanischer Einrichtungen beim Theater sagen läßt, so lehrt doch die Erfahrung, daß der Bühnenstaat noch immer am besten da gedieh, wo eine überragende Persönlichkeit allein straff die Zügel führte: Hamburg hatte seine Glanzperiode unter dem energischen Ludwig Schröder, Mannheim unter Dalberg, Leipzig unter Küstner, Wien unter Laube, Karlsruhe unter Eduard Devrient, Meiningen unter Herzog Georg usw. Bevor Iffland die Leitung der Berliner Hofbühne übernahm, die er aus kläglichem Tiefstand einer Blüteperiode entgegenführte, bedang er sich „unbedingte Machtvollkommenheit" aus; keinen anderen wollte er über sich oder neben sich haben. Oskar Blumenthal verwarf auch das zwei- oder mehrköpfige System; er sprach seine Meinung in dem witzigen Verse aus:

„Ein Bühnenstaat will ohne Zopf,
Doch streng monarchisch geführt sein.
Er wird viel leichter von keinem Kopf,
Als von zwei Köpfen regiert sein."

Von der Blüte einer Bühne unter einem Künstlerrat oder einer Kommission oder einer anderen vielköpfigen Herrschaft weiß die deutsche Theatergeschichte nichts. Ich stimme vollständig Franz Graetzer bei, der hinsichtlich der bedenklichen Be-

strebungen der heutigen Theaterrevolutionäre bemerkt: „In der Theaterkunst ist die Massenherrschaft, ist die Befehlsgewalt von mehr als einem, dem stärksten Mann, schlechthin unerträglich, und statt vieler Beispiele für das notwendige Scheitern kollegialer, pseudokollegialer Bühnenleitung braucht in schauderndes Gedächtnis nur der eine Fall der im Deutschen Künstlertheater von 1913 vereinten Sozietäre gerufen zu werden, die scheiterten, obwohl sie, Brahms' Erben und Zöglinge, doch bereits das Edelmetall aller vorstellbaren Konsortien darstellten. Geht es nicht ohne Künstlerräte: bei lediglich beratender Gewalt seien sie begrüßt, ein Übergang der Exekutive an sie bedeutet das Ende fruchtbarer Arbeit." In gleichem Sinne spricht sich auch der angesehene Fachmann Dr. Ernst Leopold Stahl in Heidelberg aus: „Die bisherigen Erfahrungen mit Künstlersozietäten (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Deutlichen Paritätsgedanken beruhen, sprechen ebenso dagegen wie jede psychologische Erwägung; denn just das, was eine der wertvollsten Eigenschaften des Künstlermenschen ist — sein Hingegebensein an den Augenblick, seine ‚Stimmung', die nicht einfach mit ‚Laune' zu übersetzen ist —, das macht ihn, den zudem immer persönlich Interessierten, zum Führeramt ungeeignet." Dagegen begrüßt Dr. Stahl lebhaft die Schaffung von Vertrauensmannstellen; eines oder mehrerer aus dem Künstlerkreis gewählter Mitglieder, die in strittigen Fragen zwischen Direktion und „Arbeitnehmern" vermitteln.

Generalintendant Dr. Zeiß warnt ebenfalls vor Zersplitterung der verantwortlichen Leitung: „Wer realpolitisch denkt und billigen Schlagworten aus dem Wege geht, wird sagen müssen, daß die Bildung von Beratungs- und Beschwerdeinstanzen aus der Künstlerschaft heraus denkbar und möglich ist, daß es aber

grundverkehrt wäre, die künstlerische Persönlichkeit des Leiters, der die Last der Verantwortung nur dann tragen kann, wenn er die Freiheit des Entschlusses besitzt, in ihrer Selbständigkeit beschränken zu wollen. Die Verkehrtheit dieser Anschauung wird vielfach von den Künstlern selbst eingesehen. Wirklichen Künstlern kann nichts daran liegen, in einem neuen Sinn ‚beschränkte' Intendanten zu haben. Sie haben unter den von Natur aus so gearteten Theaterleitern, die durch Zufall oder Cliquenwirtschaft an die Spitze gelangten, ohnehin genug zu leiden gehabt. Wenn die selbständige künstlerische Tätigkeit des Bühnenleiters ausgeschaltet erscheint, so werden die Theater mit absoluter Sicherheit auf das Niveau unpersönlich geführter Beamteninstitute herabgedrückt werden. Wenn der Künstler von allen denen, die nach altem Sprachgebrauch ihre Vorgesetzten sind, menschliches Verstehen, soziales Empfinden, Gerechtigkeitsliebe und Güte bei aller Festigkeit der Führung fordern, so haben sie dreimal recht und niemand wird es ihnen verargen. Aber sie können selbst das ihre dazu tun, indem sie ihre Forderungen durch ein verstärktes Verantwortungsgefühl und durch einen ausgeprägten Sinn für das Ganze des Kunstwerks und die Harmonie des Kunstbetriebes überhaupt frei von der Ichsucht und Sonderbestrebungen unterstützen. Die Verständigung sollte als eine der schönsten Errungenschaften der Revolution der oberste Grundsatz auch im Kunstbetrieb werden." Besonders nachdrücklich nimmt gegen die Theaterräte eine Denkschrift Stellung, die von einer großen Anzahl der bekanntesten Theaterleute — Bühnenleiter, Dramatiker, Schauspieler, Sänger und Musiker — ausgeht. Es heißt in dieser beachtenswerten Kundgebung:

„Das Theater, mit der ganzen Welt aus den Fugen geraten, soll umgebaut werden auf der Grundlage

neuer Gesetze. Den Schauspielern werden größere Rechte eingeräumt, insbesondere soll die Mehrheit der schwächeren Kräfte wirtschaftlich auch in der Beschäftigung gesichert werden. Wird in dem Neubau auch Platz und Licht für die Kunst? Diese Frage führt die Unterzeichneten zusammen. Sie erkennen die Verdienste der beruflichen Körperschaften mit Achtung an. Sie stellen sich uneingeschränkt auf den Boden der sozialen und wirtschaftlichen Errungenschaften, die der neue (durch Verhandlungen zwischen Bühnenverein und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vereinbarte) Vertrag aufweist. Darüber hinaus halten sie es für verhängnisvoll, wenn in Verordnungen, die in das künstlerische Gebiet übergreifen, die Freiheit des schöpferischen Individuums abgeschnürt oder auch nur eingeschnürt zu werden droht. Sie warnen davor, den Strom der Erneuerung, der in den letzten Jahrzehnten vom Theater der Deutschen ausging, mit Paragraphen und deren Schutzmännern abzudämmen. Es scheint widersinnig, Kunstfragen, die immer nur von den einzelnen aufgeworfen und gelöst werden können, durch Majoritäten entscheiden zu wollen. Diese Gefahr droht hauptsächlich in folgenden Neuerungen: Zuerst in der Institution der sogenannten Künstlerräte. Diese sind in Staats- und Stadttheatern, deren Einrichtungen als vorbildlich gelten sollen, bereits am Werk, künstlerische Probleme mit Stimmenmehrheit zu erledigen. Zu zweit in der Rückkehr zu den abgestorbenen Fachbezeichnungen im Vertrag. Zu dritt in dem Zwang für Bühnenleiter und Mitglieder, den bestehenden Genossenschaften beizutreten. Die meisten Künstler stehen außerhalb der Verbände. Damit fällt das Geschick künstlerischer Probleme unaufhaltsam in die Hände der minderen Kräfte, deren Verständnis

dafür zweifelhaft ist. Wird die Kunst besser fahren, wenn der Bühnenleiter nicht mehr die Hofloge, aber dafür das Konversationszimmer im Rücken hat, wo ein vielköpfiger Künstlerrat ihm mit Reden und Raten die Hände bindet? Soll er sich von denen leiten lassen, die seiner Leitung bedürfen? Woher soll er die Autorität nehmen, diejenigen zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammenzuführen, die ihrerseits die Macht haben, seine Maßnahmen zu verwerfen? Die Zeugung des Kunstwerks ist nicht zu vergesellschaften, sie wird immer Eigentum eines Einzelnen bleiben, und gerade weil die Kunst des Theaters viele und unruhige Glieder hat, muß sie einen Kopf haben. Das Theater gehört nicht allein dem Schauspieler, sondern ebensosehr dem Dichter und dem Tonschöpfer und ist nicht zuletzt eine Angelegenheit des ganzen Volkes."

Diese Denkschrift ist unterzeichnet u. a. von Hermann Bahr, Victor Barnowski, Albert Bassermann, Dr. Richard Beer-Hofmann, Rudolf Bernauer, Leo Blech, Hedwig Bleibtreu, Luise Dumont, Claire Dux, Herbert Eulenberg, Maria Fein, Reinhard Goering, Carl Hagemann, Walter Hasenclever, Gerhart Hauptmann, Carl Hauptmann, Hugo v. Hofmannsthal, Friedrich Kayßler, Leopoldine Konstantin, Werner Krauß, Else Lehmann, Otto Lohse, Heinrich Mann, Artur Nikisch, Max Reinhardt, Alfred Roller, Franz Schalk, Max v. Schillings, Arthur Schnitzler, Wilhelm v. Scholz, Richard Strauß, Helene Thimig, Bruno Walter, Hans Waßmann, Paul Wegener, Felix v. Weingartner, Dr. Ludwig Wüllner und Dr. Karl Zeiß. Der in der Denkschrift erwähnte neue Normalvertrag ist eine Frucht des hocherfreulichen Friedensschlusses zwischen dem neuorganisierten Bühnenverein und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger nach langjährigen und erbitterten

Kämpfen. In versöhnlichem Geiste angebahnte Verhandlungen führten zu einer Verständigung des Vereins der Theaterleiter mit allen Körperschaften der Theaterangehörigen. Nunmehr verbinden den Bühnenverein, die Genossenschaft, den Chorverband und den Allgemeinen Musikerverband, sowie die Ballettunion als gemeinsames Band Tarifverträge, die auf lange Jahre hinaus festgelegt sind. Damit haben frühere Schwierigkeiten, die leider künstlerischem Streben oft im Wege standen (hoffentlich für immer), ihre Erledigung gefunden, zumal ein gemeinschaftlicher paritätischer Ausschuß alle noch möglichen Verbesserungen beraten und einführen soll. Künftig unterliegt das Konzessionswesen der Begutachtung durch den Bühnenverein und die Genossenschaft, die Kostümlieferung auch für weibliche Mitglieder wurde geregelt und festgelegt, eine kostenlose Stellenvermittelung soll ins Leben gerufen werden; gleiches Recht für Bühnenleiter und Künstler wird auch in den Einzelverträgen der neuen Zeit zum Ausdruck kommen. Es sind sehr bedeutende Verbesserungen und Erleichterungen, die in den neuen, von sozialem Geiste durchdrungenen Vereinbarungen den Bühnenmitgliedern zugestanden und gewährleistet wurden. Um dem Bühnenverein und der Genossenschaft die Machtstellung zu geben, die nötig ist, um alle Beschlüsse auch zur Durchführung zu bringen, müssen künftighin alle Bühnenleiter dem Bühnenverein und alle Bühnenmitglieder der Genossenschaft bezw. dem Chor- oder Musikerverband angehören. Auch zwischen dem Bühnenverein und dem Verbande deutscher Schriftsteller sind neue Verträge zustande gekommen, die wichtige Verbesserungen im beiderseitigen Interesse enthalten. Aus den Verlegerverträgen verschwinden auf Grund des neuen Übereinkommens die drückenden Tantieme-

garantien, die den Bühnen oft schwere Verluste brachten; verschwunden sind auch die Verkoppelungen mehrerer Werke, die einen Bühnenleiter nötigten, um ein gutes Stück zu erhalten, etliche schlechte dazu in Kauf zu nehmen. Auch der Bühnenverein nahm gegen die Einmischung von „Betriebsräten" in künstlerische Angelegenheiten Stellung; allseitig wurde erklärt, daß eine solche Einsprache unbedingt zum Ruin des Theaters führen müsse. Ein vielköpfiges Mitreden in Anstellungsfragen wurde unbedingt abgelehnt. Einstimmig wurde für sämtliche Bühnen Deutschlands eine Sozialabgabe beschlossen, nach der auf jede ausgegebene Eintrittskarte 5 Pfennig Zuschlag erhoben werden, um die nötigen Mittel für die Kostümlieferungen, die kostenlose Stellenvermittlung und andere künstlerische und soziale Aufgaben zu schaffen. Auch Anträge auf Gründung einer Pensionskasse für alte Bühnenleiter, die gemeinsame Regelung über Spielbedingungen an Feiertagen (Totensonntag, Buß- und Bettag, Karfreitag usw.), gültig für das ganze Reich, fanden in der letzten Hauptversammlung des Bühnenvereins günstige Aufnahme. Es wurden auch sechs paritätische Schiedsgerichte zur Schlichtung aller Streitigkeiten eingerichtet: in Hamburg, Königsberg, Dresden, München, Frankfurt a. M. und Köln; in Berlin wird als höchste Instanz ein Obergerichtshof bestehen. Wie Präsident Georg v. Hülsen-Haeseler in der Schlußversammlung am 5. Juni unter freudiger Zustimmung aller Anwesenden feststellen konnte, ist mit den Tarifverträgen und neuen Satzungen der Bühnenverein gewissermaßen „zu frischem Leben" erweckt worden. Mögen alle die vom Bühnenverein und den Künstlerkörperschaften beschlossenen Neuerungen sich zum Gedeihen der deutschen Kunst und der Theaterleute nach Wunsch und Erwartung bewähren!

In etlichen Städten wurden im ersten Ansturm der Sozialisierungswut die Theaterbetriebe durch anmaßende Einmischungen der Arbeiterräte und anderer augenblicklicher Machthaber schwer geschädigt. Besonderes Aufsehen und Ärgernis erregten die bekannten Vorgänge in Düsseldorf, wo das hochverdiente Künstlerpaar Lindemann-Dumont von der Leitung des Düsseldorfer Schauspielhauses, ihrer eigensten, zu großem Rufe emporgeführten Schöpfung, von brutalen Machtfaktoren durch Kabalen, Gehässigkeiten und Anpöbelungen weggedrängt wurde. In München wurden während der dreiwöchigen Kommunistenherrschaft Versuche unternommen, die Leitung des Nationaltheaters zu tyrannisieren; Intendant Schwannecke und der Vertrauensmann des Schauspielerpersonals, Heldendarsteller Ulmer, wußten aber die drohenden Gefahren erfolgreich abzuwenden. Auch in Stuttgart, Dresden, Leipzig, Hamburg und anderen Städten fehlte es nicht an heftigen Kämpfen. Noch mancherlei Ausschreitungen brachten die politischen Wirrnisse mit sich. Sie werden wohl nach Wiederkehr geordneter Zustände ihre Korrektur finden, wofern sie nicht bereits ausgeglichen sind. Daß nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich die bühnenkünstlerische Arbeit unter den sozial- und wirtschaftspolitischen Bewegungen schwer zu leiden hat, davon zeugt u. a. das folgende Stimmungsbild, das „Cri de Paris" von den gegenwärtigen Sorgen und Schmerzen eines Pariser Theaterdirektors entwirft:

„Für 10 Uhr vormittags ist die Probe zu „König Lear" angesagt. Mit „wohlwollendem Lächeln" betritt der Herr Direktor den Bühnenraum. „Ist alles bereit?" fragt er, „kann die Probe beginnen? Wo sind die Dekorationen?" Der Herr Inspizient meldet, daß die Maschinisten und Bühnenarbeiter heute eine wich-

tige Komiteesitzung ihrer Gewerkschaft haben und daher am Erscheinen bei der Probe verhindert sind. „Macht nichts," meint der Direktor schmunzelnd, „wir werden eben ohne Dekorationen proben. Also, los mit der ersten Szene!" Kent tritt auf, er spricht mit echter Biederkeit die ersten Worte. Allein wo ist der Herzog von Gloster, dieser zweite Getreue des alten Königs? Er hat soeben telephonisch melden lassen, daß er heute vormittag in dem Wirtschaftsverband der Schauspieler das Referat über den Abbau der Lebensmittelpreise erstatten muß. „Also gut," meint der Direktor, „gehen wir zur nächsten Szene über." Lear soll seinen verhängnisvollen Verteilungsplan kundtun. Allein wo steckt der alte König? „Er ist unten beim Tor," heißt es, „der Herr ist nicht syndikalisiert, und so wird ihm vom Kontrollposten der Organisation der Bühnenkünstler der Eintritt in das Theater verwehrt." — „Um Gottes willen," meint der Direktor, „er soll sich doch organisieren lassen." Man geht zum Tor hinunter; König Lear entschließt sich, der Organisation beizutreten, und besteigt nun den Thron seiner Väter, um das Reich an seine Töchter zu verteilen. Regan und Goneril sind auch pünktlich zur Stelle, allein ihre präsumtiven Ehemänner, die Herzöge von Cornwall und Albanien, lassen ungebührlich lange auf sich warten. Endlich erscheinen sie mit großer Verspätung: sie haben als Mitglieder des Subkomitees heute früh eine entscheidende Besprechung mit dem Kartell der dramatischen Autoren gehabt, sie sind noch voll Unmut, und es ist ein Glück, daß der Autor des vorliegenden Stückes schon seit einigen Jahrhunderten tot ist, denn die Worte eines lebenden Bühnenschriftstellers werden sie so bald nicht rezitieren ... König Lear hat bereits zwei Drittel seines Reiches mit gutem Glück verteilt und

sucht nun mit den Blicken die „letzte, doch die mindeste nicht" seiner Töchter, die edle Kordelia. Sie ist nicht da. An ihrer Stelle ist eine alte Garderobenfrau erschienen, die erklärt, das Fräulein ließe sich entschuldigen, sie sei dringend zu einer Konferenz der Kinodarsteller berufen worden, welche heute mit den Vertretern der Filmfabriken verhandeln. Der Direktor winkt resigniert ab, es geht doch nicht, man kann die Probe jetzt nicht abhalten. Eben wendet auch er sich zum Gehen, da kriecht der Mann aus dem Souffleurkasten hervor und überreicht ihm namens des Landesverbandes der Theatersouffleure ein Verzeichnis der von der Vereinigung aufgestellten Minimalbedingungen; sie umfassen ein stattliches Heft. Wortlos nimmt der Direktor auch dieses Elaborat entgegen, um sich dann in seine Kanzlei zu begeben, wo ihn bereits eine Abordnung der Billetteure und Logenschließerinnen erwartet ..."

Eine wichtige alte Forderung, welche die Revolution aufs neue nachdrücklich geltend macht, ist die, daß die Theater fortan der gesamten Bevölkerung zugute kommen sollen. Weit auftun sollen die Theater ihre Pforten für die Massen des Volkes, die unter billigen Bedingungen teil haben wollen an den Darbietungen der Bühne. Hier sind schwerwiegende Fragen zu lösen. Es muß ein Ausgleich gefunden werden zwischen den durch Gehaltsaufbesserungen erhöhten Ausgaben und den durch Herabsetzung der Eintrittspreise zu erwartenden Einnahmeausfällen. Ein Problem schwierigster Art, das nicht mit einem Schlage gelöst werden kann, radikal so lange nicht, als wir noch keine größeren Massen dienenden Volkstheater (nach Art der alten Amphitheater) besitzen. Der erweiterte Kreis des Publikums bedingt auch eine Änderung des Spielplans. „Es läßt sich nicht leugnen (sagt Winds),

daß der Tisch bisher nur für die oberen Zehntausend gedeckt war; darum gab es auch vielfach Leckerbissen statt Hausmannskost, ja, die Köche fanden nur Beifall, wenn sie das Gericht für den verwöhnten Gaumen schmackhaft machten." Noch vielerlei Reformwünsche und -forderungen, Hoffnungen und Erwartungen knüpfen sich an die durch die Revolution geschaffenen neuen Verhältnisse. Eine starke Bewegung drängt dahin, die idealste Wirkungsstätte, die wir haben, in Verbindung zu bringen mit den Ausstrahlungen und Erfordernissen der Zeit. Wie im Jahre 1848 tauchen wieder Vorschläge und Pläne zu gründlicher Reformierung in üppiger Fülle auf. Ausschweifende, ganz undurchführbare Projekte werden dabei vorgebracht, idealistische Schwärmereien, die dem Reformwerke eher schädlich als förderlich sind.

Da die Revolution mit Nachdruck die Tendenz unterstützt, das Theater als künstlerischen und volksbildenden Organismus zu werten, so kann der freie Volksstaat sich der Verpflichtung großzügiger Unterstützung und Förderung dieses Organismus nicht entziehen. Viel ist schon dadurch gewonnen, daß die Theater den Polizeibehörden entzogen und den Kultministerien zugeteilt worden sind, welche sie mit den Universitäten, Kunstgalerien und Schulen zusammen zu schützen und zu fördern haben werden. Doch wird bei dieser Neuordnung streng darauf zu sehen sein, daß der staatliche Einfluß nicht zur Bevormundung wird und dem „Landes"- oder „Nationaltheater" seine künstlerische Unabhängigkeit und Freiheit gesichert werde. Die Bühne verdient wahrlich die eifrigste Unterstützung und Pflege durch die Reichs-, Landes- und Stadtbehörden, denn ungeachtet vieler Entgleisungen, die nicht geleugnet werden sollen, bleibt sie eine der wichtigsten Bildungsstätten des Volkes. Prüfen

wir einmal, wie unsere größten Geister die Schaubühne einschätzen, und ob ihre Lehre von der außerordentlichen Bedeutung des Theaters für unsere Zeit noch zutrifft. Schiller feierte in seiner Abhandlung: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" das Theater bekanntlich als das wichtigste Instrument zur Erziehung und Bildung des Volkes. Ihm schwebte ein idealer Zustand vor, in welchem unter den drei engverbundenen Schwestern Religion, Gesetz und Bühne die letzte als die vollkommenste und schönste den Reigen führte. Wenn auch vieles von dem, was Schiller in jugendlicher Begeisterung vor 135 Jahren ausführte, uns heutzutage überschwenglich erscheint, so behalten doch manche Stellen für alle Zeiten Gültigkeit. Hier nur einige besonders wichtige Stellen seiner Darlegungen:

„Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Kosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsere Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne — in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur und treiben das Blut in frischere Wallungen . . . Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das öffentliche bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen

der menschlichen Seele . . . So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze."

Goethe hatte keine geringere Meinung von der Schaubühne als der feurige Schiller. Im Jahre 1825, also in seinen alten Tagen, im Besitze abgeklärter Lebensweisheit, schrieb er an den Grafen Brühl: „Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten; es knüpft sich aus Vorsatz und aus Zufall gar vieles daran;" und in seinem Prolog zur Eröffnung des Berliner Hoftheaters im Mai 1821 besang er die Bedeutung der dramatischen Kunst in schwungvollen Versen. „Ein gutes Theater kann ungemein viel bewirken," sagt Lessing, und Shakespeare nennt die Schauspieler den „Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters". Der treffliche Shakespeare-Übersetzer und Dramaturg A. W. von Schlegel bemerkt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur:

„Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann, wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dolmetscherin hat, während die Architektur eine glänzende Einfassung und die Malerei ihre perspektivischen Täuschungen verleiht und auch die Musik zu Hilfe gerufen wird, um die Gemüter zu stimmen oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen, das Theater endlich, wo die gesamte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von jahrhundertelangen Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände und war immer die Lieblingsergötzung geistreicher Völker."

Lassen wir den Urteilen aus klassischer Periode auch Betrachtungen sachkundiger Männer aus der neueren Zeit folgen. Friedrich Hebbel mahnt: „Das Theater ist zu allen Zeiten, namentlich aber in der unsrigen, ein so wichtiges Institut, daß man es mit allen Mitteln zu heben suchen muß.“ Rudolf Gottschall stellte grundsätzlich die Forderung auf: „Die Kunst muß wieder, wie im Altertum, eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses werden, der Kultus des Schönen seinen Platz finden in den geweihten Hallen, das Schauspiel als National-Institut eine ebenso volkstümliche wie ideale Bedeutung gewinnen.“ Nach Alfred v. Berger, dem geistreichen Ästhetiker und bewährten Dramaturgen und Theaterleiter, hat die Bühne die schöne und große Aufgabe, dafür zu sorgen, „daß die Licht- und Glücksstrahlen, die von den Sternen der Litteratur ausgehen, die Menschen in ihrer großen Mehrheit auch wirklich erreichen und ihre Gemüter erleuchten und erwärmen.“ Beachtlich ist auch, was der Leipziger Universitätsprofessor Dr. Volkert sagt:

„Daß von der Bühne gewaltige Einwirkungen auf das Leben des Volkes ausgehen, wird niemand bezweifeln. Dieselben Gestalten und Gedanken, die, aus dem Buche zu einem Leser sprechend, mit nur geringem Eindruck an ihm vorübergegangen sind, können eine bezwingende Macht auf seine Seele gewinnen, sobald sie ihm in der eindringlichen Anschaulichkeit und fesselnden Gegenwärtigkeit einer Bühnenaufführung dargeboten werden; sodann aber muß man bedenken, daß für die meisten Theaterbesucher die dramatische Literatur überhaupt nur wenig oder gar nicht in Form von Büchern vorhanden ist. Besonders mit den modernen Dramatikern macht sich nur ein kleiner Bruchteil des Theaterpublikums durch ihre gedruckten Werke Be-

kanntschaft. Die Bühne ist sonach für viele so gut wie die einzige Stätte, von der aus dramatische Schöpfungen zu ihnen sprechen. Und endlich ist nicht außer acht zu lassen, daß für einen nicht geringen Teil der Zuschauer der Zusammenhang mit dem geistigen Leben überhaupt, abgesehen von den Zeitungen, vorwiegend durch die Darbietungen der Bühne vermittelt wird."

Man sieht: die sachkundigen Männer der neueren und neuesten Zeit stimmen bezüglich der Wertschätzung der Schaubühne mit den Klassikern vollkommen überein. Es ist freilich wahr, daß ein großer Teil des Publikums heutzutage das Theater weniger aus eigentlichem Kunstinteresse als aus Verlangen nach angenehmer Zerstreuung und Unterhaltung aufsucht, aber auch hierin spricht sich immerhin das Bedürfnis aus, ein einförmiges und meist mit Arbeit überlastetes Dasein dadurch zu unterbrechen, daß man sich für kurze Zeit in eine Welt des schönen Scheins und der anmutigen Täuschung versetzt. Auch als Stätte der Erholung und des Vergnügens hat das Theater wichtige Bedeutung. Es gibt dem Kulturmenschen, der den ganzen Tag die Gedanken auf seine berufliche Tätigkeit gerichtet hat, Gelegenheit, am Abend einmal gründlich aufzuatmen und Last und Ärger bei ergötzlichem Spiel zu vergessen. Dabei soll das Vergnügen nicht zu kurz kommen, denn der abgehetzte Mensch hat ein Recht auch auf die Befriedigung der irdischen Bedürfnisse der Seele. Darum ist es keineswegs zu verurteilen, wenn das Theater auch dem bloßen Erholungs- und Unterhaltungsbedürfnis Rechnung trägt und neben ernsten und bedeutenden Dichtungen auch Stücke leichter Art bringt. (Auch Goethe hat im Spielplan der Weimarer Bühne der bloßen Unterhaltungsware beträchtlichen Raum gewährt.) Nur soll das Platte und Gemeine ausgeschlossen bleiben, das

Geringwertige nicht vorherrschen, das Mittelmäßige nicht das Bedeutende und Erhabene zurückdrängen.

Am mächtigsten wirkt die Schaubühne auf die Jugend und auf die unteren Volksschichten, die noch naive Empfänglichkeit ins Theater mitbringen. Das Volk liebt die Schaubühne und sehnt sich nach Mitgenuß der Bildung durch das Theater. Für den neuen deutschen Volksstaat wird es eine wichtige Aufgabe sein, dem Volke weit mehr als bisher den Theatergenuß zu ermöglichen. Eine Kunst, die so tief in das geistige Leben der Nation eingreift, eine Kunst, der Männer wie Lessing, Goethe und Schiller, die eigentlichen Gründer deutscher Bildung, einen so hohen Wert beilegten und ihre beste Kraft widmeten, verdient von allen Seiten, in erster Linie vom Staate eifrige und opferwillige Förderung. Mögen die neuen Regierungsmänner im Reiche wie in den Einzelstaaten dessen eingedenk sein und es an großzügiger Unterstützung der Schaubühne nicht fehlen lassen, auf daß sich die Befürchtungen, die sich an die Beseitigung der reichdotierten Hoftheater knüpfen, als hinfällig erweisen und die Revolution vom November 1918 wirklich zum Segen für das deutsche Theaterwesen werde! Die neuen Volksregierungen mögen bei Behandlung der Theaterfragen immer auch in Betracht ziehen, wieviel Blüte und Wohlfahrt die alten Republiken (Athen, Venedig, Florenz) und die freien Reichsstädte im Deutschen Reich gerade der Kunst zu verdanken hatten. Durch die Kunst hauptsächlich sind diese reich und stark geworden. Ludwig Pfau, der unerschrockene Volksmann und treffliche Kunstkritiker, berechnete in seinen „Freien Stunden" den klingenden Ertrag, der aus jeder Kunstübung der Allgemeinheit zufließt, auf Millionen und Millionen. Er wies nachdrücklich auf die Lebensquellen hin, welche die Kunst der Industrie zuführt. Um

das vielköpfige dramatische Kunstwerk auf die Beine zu bringen, wird tagtäglich ein ganzes Heer von Schauspielern, Sängern, Choristen, Statisten, Tänzern, Musikern, Dekorationsmalern, Maschinisten, Schneidern, Haarkünstlern usw. in Bewegung gesetzt. Nach Pfau gibt es keine Industrie, die sich in dieser Hinsicht mit der Kunst messen könnte: „Wir wären doch begierig zu wissen, wo Sie die Industriellen hernehmen, die bedeutendere Geschäfte machen als die Herren Shakespeare, Goethe, Schiller usw., oder die Herren Mozart, Beethoven, Mendelssohn usw. oder die Herren Buonarotti, Raffael, Rubens usw.! Das sind solide Häuser, deren Kredit mit jedem Jahrhundert wächst." Also auch vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus empfiehlt sich kräftige staatliche Unterstützung der weite Gebiete fördernden Kunst. „Eine so mächtige, segenspendende Nothelferin, die fast alle Ackerfelder menschlicher Erwerbstätigkeit befruchtet, darf man nicht verkümmern lassen; verständnisloses Sparen wäre in diesem Falle unheilvollste Verschwendung", bemerkt treffend Hugo Wittmann in einem Aufsatze über das Wiener Burgtheater in der Republik. Trotz der Not der Zeit, trotz der verhängnisschweren Folgen des verlorenen Krieges für die Staats- und Gemeindekassen darf im neuen Deutschland mit öffentlichen Mitteln für würdige Pflege der Kunst, insbesondere der Bühnenkunst, nicht geknausert werden. Es darf nicht dahin kommen, daß der erforderliche Zuschuß für ein Landestheater aus freiwilligen Spenden vermögender Gönner zusammengebettelt werden muß, wie in Stuttgart zur Deckung des Fehlbetrages vorgeschlagen wurde. Der Staat hat die Pflicht, im Verein mit der Stadt die erforderlichen Mittel aufzubringen: das Land muß für sein Landestheater nunmehr den Schutz übernehmen, den bisher der Fürst seinem Hoftheater angedeihen ließ. Wenn aber dem

Volke zugemutet wird, aus seinen Steuern die Summen aufzubringen, die zu würdiger Erhaltung der hauptstädtischen Bühnen nötig sind, so muß allerdings auch dafür gesorgt werden, daß geistige Ausstrahlungen des Staatstheaters auf das ganze Land zustande kommen. Die Gegenleistungen, die dem Lande von dem Landestheater zu bieten sein werden, werden weitgehender Art sein und vor allem wohl in Gastreisen der Gesamttruppe oder von Einzelgruppen d. h. in einer systematischen künstlerischen Mitversorgung der kleineren theaterlosen Städte bestehen müssen. Dr. Ernst Leopold Stahl hat sich mit diesen Gegenleistungen näher beschäftigt und führt darüber u. a. aus:

„Es gibt hierfür zwei große Möglichkeiten: entweder kommt das „Land" zur Hauptstadt oder die Hauptstadt ins „Land". Das erstere wäre in kleineren Staatengebilden mit zentraler Lage z. B. möglich durch Veranstaltung regelmäßiger „Fremdenvorstellungen". Näherliegend als dieser unzulängliche Ausgleichsversuch ist das Umgekehrte: dem Staatstheater wird eine Städtebundtheater-Organisation angegliedert, die sich desselben Künstlermaterials bedient. Denn unzweifelhaft wird aus Ersparnisgründen eine weit intensivere Inanspruchnahme des letzteren in Zukunft notwendig sein, als sie bisher oft üblich war, während auf der anderen Seite durch die häufigere Wiederholung desselben Werkes eine Verringerung der Probeziffern zu erwarten sein wird. Der Gedanke ist also der: ein solcher Staat stellt ein Theater seinen Bürgern zur Verfügung, indem es abwechselnd das eine seiner zwei Ensembles, Oper oder Schauspiel, gelegentlich auch nur Teile des Schauspiel- oder Opernpersonals, ein anderes Mal vielleicht nur sein Orchester oder ein aus diesem zusammengestelltes Streichquartett-Ensemble oder Trio-Ensemble nach einem genau er-

wogenen Plane auf die Wanderschaft in die mittleren und kleineren Orte seines Landes senden wird, womöglich mehrfach im Jahr in größeren Abständen, und dann jeweils für mehrere Tage hintereinander, wo die Verhältnisse es gestatten. Daß es Stücke, besonders Opern, gibt, mit denen man nicht reisen kann, ist klar. Mit wie einfachem Dekorationsbedarf läßt sich z. B. die Mehrzahl der Lortzing-Opern darstellen! Und wenn „Tiefland", „Mona Lisa" und sogar „Salome" dem Lande vorenthalten bleiben müssen: ist das ein Schaden für die deutsche Volkskultur? Für große, anspruchsvolle Klassiker der Oper und des Schauspiels aber bleibt die Möglichkeit alljährlicher festlicher Aufführungen in der Hauptstadt, im Frühjahr oder Sommer, für welche dann die Eintrittspreise nicht mehr werden 20 M. kosten dürfen. Eine Lösung im obigen Sinn wird nahe liegen, wo ein Land bisher nur ein stehendes offizielles Theater von Rang hatte. Schwieriger ist sie dort, wo mehrere Städte eines Landes gleichartige Theater bereits besitzen. In diesem Falle wird auch für eine Mehrzahl von Landestheatern eine ganz ähnliche Aufgabe in kleinerem Bezirke verbleiben wie für ein einziges: nämlich die Funktion als Wanderbühne. Denn an stehende Neugründungen wird nach dem Kriege nicht gedacht werden können. So wird also die Aufteilung des Landes in mehrere Wandertheaterbezirke und ihre Mitversorgung durch die Hauptstadttheater die relativ günstigste Lösung der Staatstheaterfrage in einem so beschaffenen Lande bringen."

Für die Neugestaltung des Theaterwesens in Bayern hat der Würzburger Theaterdirektor Stuhlfeld einen Entwurf ausgearbeitet und dem bayerischen Ministerium unterbreitet. Ich gebe die Hauptbestimmungen seiner Denkschrift hier wieder, weil sie wich-

tiges Studienmaterial darstellen: Die erste Forderung betrifft die Verstaatlichung aller als Goldgruben charakterisierten Lichtspieltheater Bayerns, weil die erheblichen Geldmittel, die aus dem Kinobetrieb dem Staat als Reingewinn zufließen würden, ein unentbehrliches und willkommenes Mittel zur Deckung aller durch die Sozialisierung der Theater sich allenfalls ergebenden Fehlbeträge darstellt. Nur auf diese Weise würde die Verstaatlichung der Kinokunst ohne jede Belastung des steuerzahlenden Bürgers sich ermöglichen lassen. Die Denkschrift erstrebt ganzjährige Spielzeit. Sie schlägt für Bayern zehn ganzjährige Betriebe vor, die sich durch Zusammenfassung folgender bestehender Theater ergeben: 1. Nürnberg-Fürth (gelegentlich Gastspiele in Rothenburg und Ansbach), 2. Augsburg und Kurtheater Göggingen (Gastspiele in Ingolstadt), 3. Würzburg, Bad Kissingen, Kitzingen und Bad Brückenau (gelegentlich Gastspiele in Schweinfurt und Rothenburg), 4. Regensburg und Straubing (Bayreuth und Amberg Ergänzungsspiele), 5. Bamberg, Erlangen Schweinfurt (Bayreuth, Amberg Ergänzungsspielzeit), 6. Passau, Landshut, Bad Reichenhall, Bad Tölz, 7. Ingolstadt, Ansbach, Amberg, 8. Aschaffenburg Winterspielzeit. Anschließend Wandertheater für bayerische Städte. (Operetten und Schauspiel marschieren getrennt.) 9. und 10. Schauspiel-Wandertheater. Beide (9 und 10) versorgen die kleinsten Städte mit Bühnenkunst. Jedem Betrieb steht für die künstlerische und geschäftliche Leitung der Direktor vor. Alle Betriebe unterstehen wieder der Hauptleitung in München, an deren Spitze ein Generaldirektor steht. Laut Betriebsentwurf belaufen sich die Gesamtausgaben für alle zehn Betriebe rund auf allerhöchstens 7 200 000 Mark. Diesen Ausgaben stehen als Einnahmen gegenüber: 1. Die Billetteinnahmen aller Betriebe. 2. Die Garderoben-

gebühren und Zettelgelder. 3. Einnahmen aus Unterpachten. 4. Subventionen der Städte im Betrage von 421 500 Mark.

In Karlsruhe hat der badische Kunst- und Kulturrat die Forderung erhoben, „an Stelle des staatlich oder städtisch subventionierten Geschäfts- oder Unternehmertheaters die unentgeltliche Volksbühne treten zu lassen, die, statt in täglichen Aufführungen wahllos Gutes und Schlechtes zu mischen, in wenigen feierlichen Veranstaltungen nur den Offenbarungen der wahren Kunst dienen soll". Ein schön klingendes Programm, dessen Verwirklichung aber in weiter Ferne steht, denn die Opferfähigkeit der Steuerzahler hat ihre Grenzen und das theatergierige Volk würde sich mit „wenigen feierlichen Veranstaltungen" und ausschließlich „Offenbarungen der wahren Kunst" wohl kaum zufriedengeben. Die Erfahrungen bei früheren Revolutionen mahnen zu besonnener Einschränkung der Reformwünsche. Wir haben gesehen, wie wenig von den großen Plänen, die in den 1790er und 1840er Jahren im Anschluß an die politischen Umwälzungen auftauchten, Erfüllung fand. „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen!" Alle Versuche, das künstlerische Niveau des Theaters zu heben, laßt uns eifrig unterstützen, doch hüten wir uns, durch allzu hochgespannte, allzu idealistische Ansprüche den überkommenen Theaterorganismus zu erschüttern oder gar zu zertrümmern. Verbessern wollen wir ihn, aber nicht zerstören, gesunden soll er, aber nicht einer ganz unsicheren Neubildung Platz machen. Theaterreformen dürfen nicht überstürzt, sie müssen reiflich geprüft und überlegt werden. Ihr Umfang in unserem neuen Volksstaat wird vor allem davon abhängig sein, wie sich Deutschlands Schicksal weiter gestaltet, „wie

das Fundament beschaffen sein wird, auf dem es dem Einzelnen, wie der Gesamtheit möglich ist, weiterzubauen und fruchtbare Arbeit zu leisten". Ohne Zweifel stehen wir an einem vielversprechenden, wichtigen Abschnitt der deutschen Theatergeschichte. Wertvolle Errungenschaften hat die Revolution dem Theater schon in den ersten Monaten gebracht: Befreiung von der Polizeiaufsicht, vielverheißende Beziehungen zu den Kultusministerien, gesteigertes Interesse der breiten Volksschichten für die Bühnenkunst, friedliche Verständigung zwischen den großen Theaterkörperschaften, verbesserte Normalverträge u. a. m. Mögen auch die Reformen, die noch im Werden sind, zweckmäßige Gestalt gewinnen und der Kunst und den Künstlern zum Segen gereichen! Möge nach Überwindung der Kriegsleiden und nach Befestigung der politischen und sozialen Neuordnung in dem freien Volksstaat Deutschland mit dem treubesorgten Hans Sachs in Wagners „Meistersingern" auch von der Kunst des Theaters gesagt werden können:

„Blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr'
blieb sie doch deutsch und wahr;
und wär' sie anders nicht geglückt,
als wie, wo alles drängt' und drückt',
ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr'!"

Quellen und Literatur.

Anecdotes dramatiques. Paris. Chez la Veuve Duchesne, Libraire, 1775.

Théâtre des auteurs du second ordre, ou recueil des tragédies et comédies, restées au théâtre français. Paris 1808.

Gotthold Ephraim Lessing. Theatralischer Nachlaß. Berlin 1784—86. (Darin: „Das befreyte Rom".)

Gotthold Ephraim Lessings Briefwechsel mit seinem Bruder Karl Gotthilf Lessing. Berlin, Vossische Buchhandlung, 1794.

Lessings Werke. Deutsche National-Literatur. Band LX, 3. Teil, 2. Abt. Dramatischer Nachlaß, herausgegeben von R. Boxberger. Berlin und Stuttgart.

Dr. Eugen Müller: Spartacus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung. Salzburg 1905.

Jan Muszkat-Muszkowski: Spartacus — Eine Stoffgeschichte. Leipzig, Xenien-Verlag, 1909.

Franz Dingelstedt: Literarisches Bilderbuch. Berlin, A. Hofmann & Co., 1878.

Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin, Otto Elsner, 1905.

Goethes Werke.

Schillers Werke.

Anton Streicher: Schillers Flucht von Stuttgart. Philipp Reclams Universal-Bibliothek.

Pot-Pourri. Französisches Journal. Mannheim. II. Jahrgang (1782). Nr. 12.

Schiller-Biographien von Hoffmeister, Palleske, Brahm, Minor, Wychgram und Weltrich.

Litteratur- und Theater-Zeitung. Berlin, Arnold Weber, 1778—1784.

Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin, Friedrich Maurer, 1785—1788.

Annalen des Theaters. Berlin, Friedrich Maurer, 1788—1790.

Beaumarchais: La folle journée, ou le mariage de Figaro. Paris 1784.

Johann Friedrich Schütze: Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg, J. P. Treder, 1794.
A. E. Brachvogel: Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Berlin, Otto Janke, 1877.
Karl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens. I. Wien, Carl Konegen, 1915.
Paul Legband: Münchner Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert. München, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, 1904.
Etienne: Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution. Paris 1802.
Canois: Recherche sur les théâtres de toutes les nations. Paris 1790—1802.
Toubet: Histoire du théâtre français pendant la révolution.
Deutsches Theater-Archiv. Berlin 1858 und 1859 (George Hesekiel: Das französische Theater während der Revolution).
J. F. Talmas Memoiren. Von ihm selbst geschrieben. Gesammelt und nach den Familienpapieren geordnet von Alexander Dumas. Deutsch von A. Heinrich. Pest, Wien und Leipzig, Hartleben, 1850.
Vor und auf den Brettern. Schauspieler-Memoiren (Lekain, Molé, Prèville, Dazincourt etc.) nach Barrières „Bibliothèque des Mémoires", teutsch bearbeitet von Ida Frick. Dresden und Leipzig, Arnoldi, 1848.
Henri Welschinger: Le théâtre de la Révolution 1789—1799. Paris, Charavay frères, 1880.
Rheinische Musen, Journal für Theater und andere Künste. Mannheim 1794—1796.
Journal für Theater und andere schöne Künste. Hamburg, Mutzenbacher, 1797—1799.
Allgemeines europäisches Journal. Brünn, J. G. Traßler, 1794—1797.
Arthur Pougin: Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris, Firmin-Didot et Co., 1885.
Friedel-Bonneville: Nouveau théâtre allemand ou recueil des pièces qui ont paru avec succès sur les Théâtres des Capitales de l'Allemagne. (12. Band: Les voleurs, tragédie en 5 actes et en prose par M. Schiller). Paris 1785.
Les Voleurs, tragédie en prose, en cinque actes, imitée de l'allemand par A. C. D. P. (Auguste Creuze de Paris.) Paris an III. (1795).
La Martellière: Robert, chef des Brigands. Paris 1794.
La Martellière: Théâtre de Schiller. Vienne, chez Schraembl, 1819.

Karl Richter: Schiller und seine Räuber in der französischen Revolution. Grünberg, W. Lewysohn, 1865.
Wilhelm Rullmann: Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers „Räubern". Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1910.
Le Moniteur. Paris 1790 ff.
Marie Jeanne Roland: Mémoires. Paris 1820.
Moeller van den Bruck: Das Théâtre français. Berlin und Leipzig, Schuster und Loeffler. (Band XIV der von Carl Hagemann herausgegebenen Sammlung Das Theater.)
J. Brander Matthews: The Theatres of Paris. London, Sampson Low & Co., 1880.
Victor Hallays-Dabot: Histoire de la Censure Théâtrale en France. Paris, E. Dentu, 1862.
A. W. Iffland: Meine theatralische Laufbahn. Leipzig, Göschen, 1798.
Robert Prölß: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland von der Reformation bis auf die Gegenwart, Leipzig, B. Schlicke (Balthasar Elischer), 1883.
J. V. Teichmanns Literarischer Nachlaß, herausgegeben von Franz Dingelstedt, Stuttgart, J. G. Cotta, 1863.
Rudolph Genée: Hundert Jahre des königlichen Schauspiels in Berlin (1786—1796). Berlin, A. Hofmann & Co., 1886.
C. Schäffer und C. Hartmann: Die königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick 1786—1885. Berlin, Verlags-Comptoir, 1886.
August Klingemann: Kunst und Natur, Blätter aus meinem Reisetagebuche. Braunschweig, G. C. E. Meyer, 1823.
Allgemeine Theater-Chronik. Leipzig. Sturm & Koppe, 1831—1864.
Theater-Zeitung. Leipzig, J. J. Weber, 1846.
Didaskalia, Blätter für Geist, Gemüth und Publizität. Herausgegeben von Hammeran. Frankfurt a. M., Heller und Rohm, 1844—1860.
Frankfurter Konversationsblatt. Herausgegeben von Dr. Thomas. Verlag der Fürstl. Thurn- u. Taxisschen Zeitungs-Expedition. 1834—49.
Morgenblatt für gebildete Stände. Stuttgart, Cotta, 1840—50.
Allgemeine Zeitung. Augsburg 1846—50.
Abendzeitung, herausgegeben von Theodor Hell (Winkler). Dresden 1845—50.
Unterhaltungen für das Theater-Publikum, herausgegeben von August Lewald. München, Georg Franz, 1833.

Allgemeine Theater-Revue, herausgegeben von August Lewald. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1835—37.
Der Sammler, Beilage zur Augsburger Abendzeitung. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung. Augsburg, Wirth, 1846—59.
Karl Theodor Küstner: Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Leipzig, Brockhaus, 1830.
Karl Theodor von Küstner: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Leipzig, Brockhaus. 1853.
Emil Kneschke: Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. Leipzig, Fr. Fleischer, 1864.
Anna Löhn-Siegel: Aus der alten Kulissenwelt (1847/48). Leipzig 1883.
Heinrich Laube: Erinnerungen. Wien, W. Braunmüller, 1875.
Heinrich Laube: Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Leipzig, J. J. Weber, 1868.
Heinrich Laube: Das norddeutsche Theater. Leipzig, J. J. Weber, 1872.
Heinrich Laube: Das Wiener Stadttheater. Leipzig, J. J. Weber, 1875.
Die deutsche Schaubühne, Organ für Theater und Literatur, redigiert von Dr. Feodor Wehl. Dresden, Meinhold & Söhne, 1859—65.
Feodor Wehl: Zeit und Menschen, Tagebuch-Aufzeichnungen. Altona, A. C. Reher, 1889.
Feodor Wehl: Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Hamburg, J. F. Richter, 1886.
Adolf Palm: Briefe aus der Bretterwelt. Stuttgart, A. Bonz & Co., 1881.
Eulenspiegel. Herausgegeben von Ludwig Pfau. Stuttgart 1848.
Die Laterne, humoristisch-satirisches Wochenblatt, herausgegeben von Dingelstedt und Hackländer, Stuttgart 1848.
Gutzkow: Rückblicke auf mein Leben, Berlin, A. Hofmann & Co., 1875.
Central-Organ für die deutschen Bühnen. Stuttgart, Ed. Hallberger, 1852.
Ludwig Wollrabe: Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen. Hamburg, B. S. Berendsohn, 1847.
Friedrich Ludwig Schmidt: Denkwürdigkeiten. Herausgegeben von Hermann Uhde. Hamburg, M. Mauke Söhne, 1875.
Dr. Hermann Uhde: Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Stuttgart, Cotta, 1879.
A. Schönwald und H. Peist: Geschichte des Thalia-Theaters in Hamburg, 1843—1868. Hamburg, R. Kittler, 1868.

Hamburger Theater-Dekamerone. Herausgegeben von Adolf Philipp, Hamburg, F. W. Rademacher, 1881.
Dramaturgische Blätter des Hamburger Stadttheaters. Herausgegeben von Robert Prutz. Hamburg 1847.
Ludwig Barnay: Erinnerungen. Berlin, Egon Fleischel, 1903.
Elisabeth Mentzel: Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1902.
Anton Pichler: Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim, J. Bensheimer, 1879.
Dr. Friedrich Walter: Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim (1779—1839). Leipzig, S. Hirzel, 1899.
Dr. J. v. Werther: Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheater-Intendanten. Herausgegeben von seinem Sohne. Stuttgart, Ad. Bonz & Co., 1911.
Jakob Peth: Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Mainz, H. Prickarts, 1879.
Hermann Knispel: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810—1890. Darmstadt und Leipzig, Eduard Zernin, 1891.
Eugen Kilian: Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Karlsruhe, G. Braun, 1893.
Gustav zu Putlitz: Theater-Erinnerungen. Berlin, Gebr. Paetel, 1874.
Frhr. R. v. Dalwigk: Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung, 1881.
W. Lynker: Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel. Herausgegeben von Dr. Köhler. Cassel, Th. Kay, 1865.
M. v. Prosky, Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau. Dessau, Paul Baumann, 1895.
Robert Prölß: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis 1862. Dresden, Wilhelm Baensch, 1878.
Carl Sontag: Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser! Bühnen-Erlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Hannover, Helwing, 1878.
Dr. Heinrich Houben: Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Ein Gedenkbuch. Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1903.
Ernst Pasqué: Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig, J. J. Weber, 1863.
Adolf Bartels: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1908.

Eduard Genast: Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipzig, Voigt und Günther, 1862.
Richard Wagner: Die Kunst und die Revolution. Leipzig, Otto Wigand, 1849.
Richard Wagner: Mein Leben. München, Bruckmann, 1911.
Familienbriefe von Richard Wagner. Berlin, A. Duncker, 1907.
Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von Joseph Kürschner. Stuttgart, Selbstverlag des Herausgebers, 1886.
Hermann Müller, Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Hannover, Helwing, 1876.
Adolf Glaser: Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Eine kunstgeschichtliche Skizze. Braunschweig, H. Neuhoff & Co., 1861.
Arthur Woltersdorff: Theatralisches (I.: Geschichte des Königsberger Theaters von 1744—1855). Berlin, Otto Janke, 1856.
Joh. Heinr. Behncken: Geschichte des Bremischen Theaters. Bremen, F. Kaiser, 1856.
Otto Rub: Die dramatische Kunst in Danzig von 1615—1893. Danzig, Th. Bertling, 1894.
Franz Grandauer: Chronik des Königlichen Hof- und National-Theaters in München. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. München, Th. Ackermann, 1878.
Karl v. Perfall: Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München (1867—1892). München, Pilty & Söhne, 1894.
Otto Julius Bierbaum: Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater-Geschichte. München, Dr. E. Albert & Co., 1892.
Friedrich Haase: Was ich erlebte, 1846—1896. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, Rich. Bong.
Franz Eduard Hysel: Das Theater in Nürnberg von 1612—1863. Nürnberg, Selbstverlag des Verfassers, 1863.
J. G. Wenzel Dennerlein: Geschichte des Würzburger Theaters, 1803—1853. Würzburg, Selbstverlag des Verfassers, 1853.
F. A. Witz: Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, von den frühesten Zeiten bis 1876. Augsburg, Selbstverlag, 1876.
Friedrich Leist: Geschichte des Theaters in Bamberg bis 1862. (Im Bericht des historischen Vereins.) Bamberg, Kommissionsverlag G. Duckstein, 1893.
Dr. Otto Weddigen: Geschichte des Theaters in Wiesbaden. Wiesbaden, Schnegelberger & Co., 1894.

Dr. Otto Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands. Berlin, Ernst Frensdorff. O. J.

Die deutsche Bühne; deren geschichtliche Entwicklung, dargetan von einem Weimaraner. Dresden, W. Streit, 1882.

Spemanns Goldenes Buch des Theaters. Berlin und Stuttgart, W. Spemann, 1902.

Maximilian Schlesinger: Geschichte des Breslauer Theaters I. 1522 bis 1841. Breslau, W. Koebner, 1897.

Ludwig Sittenfeld: Geschichte des Breslauer Theaters 1841—1900. Breslau, Preuß & Jünger, 1909.

Max Kurnick: Ein Menschenalter Theater-Erinnerungen (Breslauer Theater 1845—1880). Berlin, Otto Janke, 1882.

Oskar Teuber: Geschichte des Prager Theaters. Prag, A. Haase, 1883.

Albert Rille: Aus dem Bühnenleben Deutsch-Österreichs. — Die Geschichte des Brünner Stadttheaters. Brünn, W. Burkart, 1885.

Dr. Eduard Wlassac: Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien, L. Rosner, 1876.

Rudolph Lothar: Das Wiener Burgtheater. Leipzig, Berlin und Wien, E. A. Seemann, 1899.

Rudolph Lothar und Julius Stern: Fünfzig Jahre Hoftheater. Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaisers Franz Josef I. Wien, Verlags-Expedition, 1898.

Otto Rub: Das Burgtheater. Mit Geleitwort von H. Thimig. Ein theaterhistorisches Nachschlagebuch. Wien, Paul Knepler, 1913.

Ferdinand Ritter von Seyfried: Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. Wien, Selbstverlag, 1864.

Heinrich Laube: Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze. Gesammelt und ausgewählt von Alexander v. Weilen. Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1906.

August Wilhelm v. Schlegel: Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. Heidelberg, bey Mohr und Winter, 1817.

L. Fernbach: Der wohlunterrichtete Bühnenfreund. Berlin, Cosmar & Krause, I. Bd., 1830; II. Bd. 1840.

Eduard Jerrmann: Paris. Fragmente aus seinem Theaterleben. München, George Jaquet, 1833.

Heinrich Heine: Französische Zustände — Kunstberichte aus Paris (11. Bd. der Sämtlichen Werke, Hamburg, Hoffmann & Co., 1867) und: Vermischte Schriften. Die erste Aufführung von Meyerbeers „Hugenotten" (Bd. 13).

Friedrich Hebbel: Kritiken (im Band 11 der Sämtlichen Werke). Hamburg, Hoffmann & Campe, 1891.
Die Jahreszeiten. Monatsschrift, redigiert von Feodor Wehl. Hamburg, 1848. Heft 47.
Europa, Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von Gustav Kühne. Leipzig 1847—1859.
Dr. Joseph Sarrazin: Das moderne Drama der Franzosen. Stuttgart, Fr. Frommann (E. Hauff), 1888.
Bondot: Histoire et statistique des Théâtres de Paris. Paris 1852.
J. Martin: Nos Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Paris, Flammarion, 1897.
Der Merker. VII. Nr. 24 (Das Theater in Polen, von Wilhelm Widmann) und VIII. Nr. 22 und 23 und IX. Nr. 2 und 3 (Merkwürdige Tell-Aufführungen, von Wilhelm Widmann).
Neue Musikzeitung. Stuttgart, Carl Grüninger, 1879—1919.
Bühne und Welt. Herausgegeben von E. und G. Elsner, redigiert von Dr. Stümcke. Berlin, Leipzig, Wien, 1898—1909.
Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin 1872—1909.
Dramaturgische Blätter. Begründet von Karl Ludwig Schröder. Wien, Lechner & Sohn, 1905/06.
Deutsche Bühne. Amtliches Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins. Berlin, Oesterheld & Co., 1908—1919.
Wiener Zeitung — Neue Freie Presse — Neues Wiener Tagblatt — Frankfurter Zeitung — Kölnische Zeitung — Münchner Neueste Nachrichten — Schwäbischer Merkur — Vossische Zeitung — Berliner Tageblatt — Berliner Lokal-Anzeiger — Berliner Börsen-Courier — Berliner Börsenzeitung — Tägliche Rundschau — Leipziger Tageblatt — München-Augsburger Abendzeitung — Hamburger Fremdenblatt — Magdeburgische Zeitung — Dresdner Nachrichten und andere Tageszeitungen.
Theater-Kalender. Herausgegeben von Reichard. Gotha, bey Karl Wilhelm Ettinger, 1775—1800.
Taschenbuch fürs Theater. Mannheim 1795 und 1796.
Taschenbuch fürs Theater auf 1798 und 1799. Herausgegeben von Dr. Schmieder. Mainz und Hamburg, bei Gottfried Vollmer, 1799.
Taschenbuch für Theater-Freunde auf das Jahr 1800. Von Karl Albrecht. Berlin, bei Chr. G. Schöne, 1799.
Taschenbuch fürs Theater. Hamburg. Verlagsgesellschaft, 1801.
Theater-Kalender auf das Jahr 1804. Hamburg, P. Wichers & Sohn, 1804.

Almanach fürs Theater, von August Wilhelm Iffland. Berlin 1807 und 1808, bey Oehmigke jun., 1809 bei Friedr. Braunes & Co., 1811 bei L. Salfeld.

Almanach fürs Theater, von Friedrich Ludwig Schmidt. Hamburg, bey Gottfried Vollmer, 1809—11.

Tagebuch der deutschen Bühnen. Herausgegeben von Karl Theodor Winkler. Dresden, beim Herausgeber, 1815—1835.

Repertorium und Personalbestand der königlichen deutschen und französischen Schauspiele. Herausgegeben vom Souffleur Wolf. Berlin, gedruckt bei C. F. Brettschneider, 1830—1835.

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspiel-Freunde auf das Jahr 1816. Herausgegeben von Lembert und Carl, Stuttgart und München.

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817, herausgegeben von Lembert. Stuttgart, Metzlersche Buchhandlung.

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821, herausgegeben von Lembert. Wien, Tendler und Manstein.

Allgemeiner deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822. Herausgegeben von Aug. Klingemann. Braunschweig, G. E. Meyer, 1822.

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1823. Herausgegeben von Lembert. Wien, Tendler und v. Manstein.

Münchner Theater-Almanach, den Freunden der Kunst und des geselligen Lebens gewidmet von Friedrich Holzapfel. München, bey Fr. S. Hübschmann, 1823/24/25.

Almanach der deutschen Bühne auf das Jahr 1835. Herausgegeben von Dr. E. Beurmann. Frankfurt a. M. (Darin S. 3—13 der bemerkenswerte Aufsatz: „Die Bühne in ihren Beziehungen zum Staate".)

Almanach für Freunde der Schauspielkunst. Herausgegeben von L. Wolff. Berlin, 1837—1847.

Almanach für Freunde der Schauspielkunst. Begründet von L. Wolff, fortgesetzt von A. Heinrich. Berlin, Selbstverlag des Herausgebers, 1848—1861.

Deutscher Bühnen-Almanach. Herausgegeben von A. Entsch (A. Heinrichs Nachfolger). Berlin 1862—1883.

Deutscher Bühnen-Almanach. Herausgegeben von Th. Entsch. Berlin 1884—1893.

Ferdinand Röders Theater-Kalender. Berlin 1858—77.

Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. Herausgegeben von Ernst Gettke. Berlin und Leipzig, 1873—1889.
Neuer Theater-Almanach. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. Berlin 1890—1914.
Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 1915—1919.
Theater-Kalender auf das Jahr 1910. Herausgegeber: Dr. Hans Landsberg und Dr. Arthur Rundt. Berlin, Wedekind & Co.
Theater-Kalender auf das Jahr 1911, 1912, 1913. Herausgeber: Hans Landsberg und Arthur Rundt. Berlin, Oesterheld & Co.
Deutsches Theater-Adreßbuch. Herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein. Berlin, Oesterheld & Co., 1912—1919.
Deutscher Bühnen-Spielplan. Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896—1909 und Berlin, Oesterheld & Co., 1910—1913.
Theater-Lexikon. Herausgegeben von Düringer und Bartels. Leipzig, Otto Wigand, 1839.
Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Herausgegeben von Robert Blum, K. Herloßsohn, H. Markgraff u. a. Altenburg und Leipzig 1842.
Deutsches Theater-Lexikon. Herausgegeben von Ad. Oppenheim und Ernst Gettke. Leipzig, Carl Reißner, 1889.
Biographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater. Zusammengestellt von O. G. Flüggen. München, A. Bruckmann, 1892.
Ludwig Eisenbergs Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert. Leipzig, Paul List, 1903.
Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical. Paris, E. Risacher, 1889—1914.
The stage year book. London, the stage-offices, 1905—1914.
Das Jahr der Bühne. Von Siegfried Jacobsohn I., II., III 1911/14. Oesterheld & Co., Berlin.
Reinhardt und seine Bühne. Herausgegeben von Ernst Stern und Heinz Herald. Dr. Eysler & Co., Berlin.

IM GLEICHEN VERLAGE ERSCHIENEN:

JULIUS BABS

DRAMATURGISCHE SCHRIFTEN

Die Frau als Schauspielerin

Ein Essay — Preis 1.50 Mark

Aus dem Inhalt: Das sexuelle Problem. Das Werk der Frau. Das psychologische Problem. Die moderne Schauspielerin. Das soziale Problem. Theatermanie und Theaterinteresse.

„Ein interessanter Beitrag zum sozialen Problem der Schauspielerin."

Leipziger Abendzeitung.

Der Schauspieler und sein Haus

Ein Vortrag, 75 Pfg.

„Der bekannte Berliner Dramaturg hat einen sehr interessanten Vortrag als Broschüre erscheinen lassen, in dem er mit großer Energie gegen die ganze heutige Art, „Bühnenreform" zu diskutieren, Stellung nimmt. Er betont, daß alle diese Fragen der Theaterarchitektur, Malerei und Technik vielleicht für die Oper wichtig, für das Schauspiel aber ganz sekundär sind, denn dort entscheide allein die Kraft und Kunst des Schauspielers."

Generalanzeiger, Mannheim.

Neue Wege zum Drama

Elegant gebunden 8 Mark

„Ein kritisches Buch erster Ordnung. Der bekannte Berliner Schriftsteller gibt in diesen Aufsätzen eine alles Wichtige zusammenfassende Darstellung des dramatischen Strebens der Gegenwart. Das Buch gibt dem Leser das sichere Gefühl, einem Berufenen zu folgen."

Hannoversches Tageblatt.

Kainz und Matkowsky

Preis (mit 4 Bildern) in Pappband 5 Mark

„Babs Buch ist vor allem auch theaterhistorisch wichtig als ein sorgfältiger Überblick über alles, was seine beiden Heroen an Tageskritik, Panegyrik und Porträtierungskunst angeregt haben."

Berliner Börsen-Courier.

Nebenrollen

Ein dramaturgischer Mikrokosmos
Preis 4 Mark, gebunden 7 Mark

„Das Buch wird Direktoren hochwillkommen sein, die, um ein in allen Teilen gelungenes Kunstwerk zu bieten, auch sogenannte Nebenrollen nach Möglichkeit mit Bühnensternen besetzen möchten. Aber auch andere Leser werden den feinsinnigen Untersuchungen mit Genuß folgen."

Kölnische Zeitung.

Der Wille zum Drama

Neue Folge der „Wege zum Drama". Deutsches Dramenjahr 1911-1918 — Auf holzfreiem Papier broschiert (430 Seiten) 12 Mark, gebunden 15 Mark

„Ein kluges, reiches, zielsicheres Buch. Wo so ernst und gewissenhaft und umfassend dramatisches Schaffen überwacht wird, braucht man nicht darum zu bangen, daß sich das Schicksal Kleists wiederholt."

Literarisches Echo.

Produzenten-Anarchie, Sozialismus und Theater

Das Lebensproblem der heutigen Sozialpolitik. Erörtert am Schulfall „Theater" — Preis 1.20 Mark

„Bab rollt in dieser Streitschrift die speziellsten wie die allgemeinsten Seiten des Problems auf; er zeigt, wie diese Schauspielerherrschaft das Theater ruinieren müsse — wie Arbeitnehmeranarchie aber überhaupt das Gegenteil von Sozialismus sei."

SOEBEN ERSCHIEN:

Neue Kritik der Bühne

Dramaturg. Grundlegungen u. Ausführungen
Preis 10 Mk. / In Halblwd. gebunden 14 Mk.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles
This book is DUE on the last date stamped below.

Form L9–32*m*·8,'58(5876s4)444

l Theater und
t Revolution

Music
Library
PN
2051
W63t

A 000 138 746 3